

**ESCUELA SUPERIOR AUTÓNOMA DE BELLAS ARTES
DIEGO QUISPE TITO DEL CUSCO
UNIVERSIDAD NACIONAL DIEGO QUISPE TITO**

Leyes: 24440 – 30220 – 30597- 30851

Facultad de Arte

Carrera Profesional de Artes Visuales



**Interpretación gráfica de seis dibujos del maestro Mariano
Fuentes Lira, para su categorización y apreciación estética**

Asesor de especialidad : Dr. ENRIQUE ALONSO LEON MARISTANY
Asesor metodológico : Mg. MAURO CHECCORI TTITO

Tesis presentada por:

Br. YOHN AUGUSTO LASTEROS HOLGADO

Para optar al Título Profesional de Licenciado en
Artes Visuales, en la especialidad de Dibujo y
Pintura.

Cusco, 2019

**INTERPRETACIÓN GRÁFICA DE SEIS DIBUJOS DEL MAESTRO MARIANO
FUENTES LIRA, PARA SU CATEGORIZACIÓN Y APRECIACIÓN ESTÉTICA.**

ÍNDICE

TÍTULO DE LA INVESTIGACIÓN.....	2
ÍNDICE.....	3
DEDICATORIA	4
RESUMEN.....	5
ABSTRACT	6
INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO I: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.....	9
1.1. Planteamiento del problema.....	9
1.2. Objetivos	11
1.3. Justificación	12
1.4. Viabilidad.....	13
1.5. Diseño y metodología de la investigación	13
CAPÍTULO II: MARCO REFERENCIAL.....	14
2.1. Marco histórico	14
2.2. Marco teórico.....	39
2.3. Marco conceptual.....	46
CAPÍTULO III: ANÁLISIS DENOTATIVO Y CONNOTATIVO.....	49
3.1. Instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos por el conjunto de expresiones.....	49
3.2. Resumen de la investigación	55
CAPÍTULO IV: RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN	73
4.1. CONCLUSIONES.....	73
4.2. RECOMENDACIONES.....	75
4.3. LISTADO DE REFERENCIAS	76
APÉNDICES.....	77
APÉNDICE A.....	77
INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN PROCESOS CREATIVOS POR CADA EXPRESIÓN.....	77
APÉNDICE B.....	104
FOTOGRAFÍAS DURANTE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN.....	104

A mis hijas, con todo mi amor, a mis
padres que me dieron la vida, lo cual
me permite descubrir nuevos
horizontes con libertad y a todos quienes
son el soporte firme en el logro de mis metas.

RESUMEN

El trabajo de investigación que ponemos a consideración es un documento que nos permitirá consolidar al artista de corte indigenista Mariano Fuentes Lira, quien en el trajinar de su existencia fue polifacético, estuvo vinculado a múltiples actividades artísticas, se puede destacar el logro del dibujo de la figura humana con características andinas fruto de su constante lucha por la reivindicación de los hombres del Ande, en ese marco desarrollamos un trabajo que nos permita interpretar por medio de la gráfica seis dibujos de figura humana realizadas por don Manolo, permitiéndonos categorizar y tener una mejor apreciación estética. Para poder guiarnos, aplicaremos como metodología de trabajo la observación, el análisis, la introspección y la comparación y así poder entender que lo impulsó a realizar estos trabajos vinculados a su fuerte acercamiento a la política y al pensamiento de denuncia y reivindicación de las clases sociales, propiamente del proletariado basados en el ideal del arte indigenista. Es importante señalar que el trabajo tiene como intención que los artistas, docentes, estudiantes y fundamentalmente la sociedad entienda la gran herencia que nos ha dejado el maestro en cada una de sus obras y el nivel de desarrollo artístico alcanzado que lamentablemente es poco difundido, por ello es digno de resaltar que mucho de este trabajo lo realizo posponiendo espacios de comodidad y tranquilidad, recopilando información de la misma fuente como fue la Escuela Indígena de Warisata, la Paz Bolivia, modelo educativo que hoy aplica la república boliviana.

Palabras clave: Investigación artística, interpretación, dibujo, lo bello, canon andino.

ABSTRACT

The research work that we put into consideration is a document that will allow us to consolidate the indigenist artist Mariano Fuentes Lira, who in the process of its existence was multifaceted, was linked to multiple artistic activities, we can highlight the achievement of the drawing of the human figure with Andean characteristics as a result of his constant struggle for the claim of the men of the Andes, in that framework we developed a work that allows us to interpret six drawings of human figure made by Don Manolo through the graph, allowing us to categorize and have a better aesthetic appreciation. In order to be able to guide us, we will apply as observation methodology, analysis, introspection and comparison and thus be able to understand what prompted him to carry out these works linked to his strong approach to politics and to the thought of denunciation and claim of social classes, proper of the proletariat based on the ideal of indigenous art. It is important to point out that the work has as an intention that artists, teachers, students and fundamentally society understand the great heritage that the teacher has left us in each of his works and the level of artistic development achieved that unfortunately is not widespread, This is worth highlighting that much of this work was done by postponing spaces of comfort and tranquility, collecting information from the same source as was the Indigenous School of Warisata, La Paz Bolivia, an educational model that the Bolivian Republic applies today.

Artistic Research, Interpretation, Drawing, The Beautiful, Andean Canon.

INTRODUCCIÓN

En el desarrollo del trabajo de investigación *Interpretación gráfica de seis dibujos del maestro Mariano Fuentes Lira, para su categorización estética*.

Las representaciones gráficas de los dibujos del maestro Mariano Fuentes Lira son el punto de partida para el surgimiento interpretativo gráfico que reserva una temática indigenista enmarcada en un pensamiento político de revaloración del hombre del Ande.

Al revisar los antecedentes se determinó que no existe una investigación en la localidad sobre este patrimonio artístico a partir de la revaloración e interpretación gráfica de los trabajos realizados por Mariano Fuentes Lira, por lo que esta investigación será de gran aporte significativo en la estética y el arte de nuestra sociedad, desde la utilización del método de análisis, “se fundamenta en la premisa de que a partir del todo absoluto, se puede conocer y explicar las características de cada una de sus partes y de las relaciones que existe entre ellas. El método analítico permite aplicar posteriormente el método comparativo, para establecer las principales relaciones de causalidad que existe entre las variables o factores de la realidad estudiada. Es un método fundamental para toda investigación científica o académica y es necesario para realizar operaciones teóricas como son la conceptualización y la clasificación. Método Comparativo...” (Abreu, 2015, p. 209).

La siguiente investigación consta de cuatro capítulos:

En el capítulo I.- Se aborda el planteamiento del problema, los objetivos generales y específicos, la justificación teórica, la metodológica y la práctica, así como su viabilidad. diseño y metodología de investigación.

En el capítulo II.- Se plantea el marco referencial de la investigación, que comprende el marco histórico, la historia del dibujo, sus clases, materiales y técnica, su desarrollo y los principales representantes, de manera específica se desarrolla sobre Mariano Fuentes Lira, biografía, el arte y la educación, expresiones plásticas, el indigenismo, aportes a la educación y cultura. En el marco teórico está contenida la interpretación gráfica de los dibujos seleccionados en número de seis, géneros del arte, figura humana, su ideología y pensamiento, artistas contemporáneos de la época de don Manolo, como cariñosamente lo llamaban. Finalmente abordamos el marco conceptual.

En el capítulo III.- Se desarrolla el análisis denotativo y connotativo de la investigación y contiene los instrumentos: valoración pragmática en la que se refiere a las restricciones y se define hacia qué grupo de personas irá dirigida. La paradigmática en la que se categorizan los cuadros y sus relaciones entre sí, los instrumentos de valoración social y del artista que se enfoca en el pensamiento y el desarrollo profesional del mismo, la valoración icono-simbólica en la cual se desglosan los elementos de los cuadros y su correspondiente significado. La sintáctica, que es la relación de los elementos en los cuadros entre sí, la sintagmática que es la interpretación de los elementos, los instrumentos de valoración estética, la estructura y los valores estéticos de cada cuadro.

En el capítulo IV.- comprende están los resultados de la investigación en el se desarrolla, el informe y análisis de la lectura de la obra, se analizan las conclusiones según los objetivos y luego finaliza con el listado de referencias y los apéndices correspondientes con las fotografías del proceso de análisis estético.

Categorizar los dibujos del maestro Mariano Fuentes Lira nos permitirá valorar su trabajo artístico y jerarquizarlo con la intención de que el público interesado conozca la importancia y el mensaje que encierra sirviéndonos de modelo en el planteamiento de un dibujo artístico.

CAPÍTULO I

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Planteamiento del problema

1.1.1. Definición del problema

Existe una cantidad de dibujos de un manejo muy particular en las diferentes técnicas que éste comprende ejecutados por el artista Mariano Fuentes Lira, los mismos que fueron desarrollados mayormente en Kaquiaviri, en el distrito de Warisata, provincia de Omasuyos La Paz - Bolivia y otros que fueron trabajados a su retorno al Perú, los cuales no cuentan con una interpretación gráfica, por ende, es necesario categorizarlas y que éstas a su vez nos permita crear un documento de consulta referidos propiamente a interpretar, analizar, describir, comparar y tener un mejor enfoque artístico, que por su mensaje y características representan a personajes del Ande, por los rasgos bien pronunciados y marcados que se observan en ellos.

1.1.2. Descripción del problema

Es importante en el estudio artístico el desarrollo e interpretación gráfica de los dibujos, que tienen como contenido temático la figura humana del hombre andino, en virtud de lo señalado es importante considerar como prototipo el trabajo realizado por el maestro Mariano Fuentes Lira, toda vez que mucha gente no tiene idea de cómo realizar la categorización de su obra, es más, en nuestro país se desconoce la importancia y la trayectoria de este gran artista de corte indigenista, lo que es peor tal vez, hasta ignoran de su existencia. Realizar este estudio nos permitirá generar un documento que nos oriente a tener una guía de interpretación y descripción de sus dibujos donde se observen los rasgos demarcados en la anatomía del hombre andino, como la acentuada y expresiva línea que le da mayor fuerza subjetiva a los dibujos.

1.1.3. Formulación gráfica del problema



FICHA INFORMATIVA DE LA OBRA	
Autor	Mariano FUENTES LIRA
Título	Desnudo mujer
Dimensiones	42cm x 32.5cm
Ubicación	Dirección Académica de la UNDQT
Técnica	Lápiz
Género	Figura humana

Durante el análisis e interpretación del trabajo artístico me introduje en el espacio del artista, pude notar la timidez, inocencia y belleza de la mujer andina, pero a la vez su fuerza y su tenacidad, características que demarca a la mujer del Ande, su espíritu soñador por lograr sus anhelos y objetivos, al mismo tiempo, fascinado por la historia que encierra en sus entrañas los habitantes del Ande, quienes deben sufrir las inclemencias que nos presenta el clima de esta región y que a pesar de todo, logran sobrevivir en circunstancias bastante hostiles, espacio andino que marca los rasgos peculiares y resaltantes en la morfología de hombres y mujeres de esta zona.

1.1.4. Formulación teórica del problema

La interpretación gráfica de seis dibujos de desnudo de la figura humana del artista Mariano Fuentes Lira, será pertinente porque los comprendidos en arte y las personas en particular desconocen cómo categorizar su obra artística, para luego crear un documento de referencia y consulta acerca del manejo del trabajo en la técnica del lápiz y luego generar su descripción estética.

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo general

Interpretar por medio de la gráfica seis dibujos de la figura humana del maestro Mariano Fuentes Lira, permitiéndonos categorizar y tener una mejor apreciación estética de sus obras.

1.2.2. Objetivos específicos

1.2.2.1. Objetivo específico 1

Análisis gráfico de seis dibujos del maestro Mariano Fuentes Lira.

1.2.2.2. Objetivo específico 2

Categorización la obra del maestro que nos permita tener una lectura interpretativa.

1.2.2.3. Objetivo específico 3

Mostrar a los estudiosos en arte y sociedad los valores estéticos de la obra del maestro Mariano Fuentes Lira.

1.3. Justificación

1.3.1. Justificación teórica

Es necesario indagar sobre la existencia en nuestra comunidad artística sobre el análisis interpretativo de la obra del maestro Mariano Fuentes Lira cuán difundido se encuentra en nuestro medio y propiamente en el país y por qué en nuestra sociedad no valoran la calidad de sus obras. Es preocupante que tan importante maestro no tenga la relevancia que otros artistas tienen, tal vez con menos trascendencia que don Mariano, es resaltante enfocarnos desde su filosofía, su pensamiento político, su lucha por la reivindicación del hombre y las clases sociales, tomando en cuenta su entorno vivencial, social, político, artístico, entre otros.

1.3.2. Justificación metodológica

Observación: A través de este método se describirán las características formales de las obras de arte, las diferentes posiciones como la técnica, los rasgos morfológicos, el soporte que empleo. Este método permite comprender y describir la representación gráfica.

Análisis: A través de este método lograremos reconocer las diferentes técnicas empleadas, la estructura compositiva, el tipo de valoración, el canon anatómico empleado, las características prosopográficas como etopéyicas, el sexo, diferentes soportes y las dimensiones.

Introspección: Por el cual recogemos la información de las experiencias vividas por el artista, este método permite realizar un análisis introspectivo; es decir, interiorizar lo subjetivo de la realidad para poder interpretar los significados de los elementos y mensaje estético. Por medio de la aplicación de este método, podremos identificar el contexto social político histórico y cultural en el que tuvo lugar la realización de estas obras, el pensamiento social y político del autor y propiamente su lucha por la reivindicación del hombre andino.

Comparación: Por medio de este método buscaremos en la aplicación las formas de desarrollo gráfico similares a los usados por el artista, con el objeto de estudiar su planteamiento estético y asemejarnos a la manera de construir imágenes en el desarrollo del dibujo de la figura humana, poder plantear cuán importante y beneficioso es esta forma de estructurar los dibujos artísticos.

1.3.3. Justificación práctica

Es necesario interpretar, difundir y sensibilizar utilizando y valorando los dibujos del maestro Fuentes Lira para que el público conozca y le pueda otorgar un nivel estético a su obra y luego hacer un efecto multiplicador a través de la difusión, la misma que permitirá que más personas conozcan la trascendencia de este gran artista cusqueño y el gran impulso y aporte que dio a la plástica de nuestro país realizando análisis y categorización de sus obras de arte.

1.4. Viabilidad

a) Recursos técnicos y materiales:

Se dispone de recursos técnicos y materiales suficientes para la producción artística y se tiene el dominio de las técnicas necesarias para la investigación.

b) Recursos financieros:

La financiación fue con recursos propios en un 100%.

1.5. Diseño y metodología de investigación

1.5.1. Diseño de investigación

Procesos creativos por expresión.

1.5.2. Tipo de investigación

Descriptivo, interpretativo y explicativo en procesos creativos.

Son niveles enlazados en una investigación para procesos creativos por apreciación o expresión en el arte.

1.5.3. Metodología

Los métodos para la investigación en procesos creativos son:

En el nivel descriptivo: observación.

En el nivel interpretativo: analítico, introspectivo y comparativo.

CAPÍTULO II

REFERENTES DE LA INVESTIGACIÓN

2.1. Marco histórico

Al plantearnos la categorización de los dibujos del artista Mariano Fuentes Lira nos introducimos en su pensamiento valorativo de nuestra raza, la importancia y características de un estudio de figura humana con rasgos andinos, es obvio que el dibujo se basa en los mismos principios y formas de desarrollar un dibujo académico, la diferencia está en las características prosopográficas, somáticas y etopéyicas.

¿Por qué dibujo desnudo? es importante señalar que el dibujante primero tiene que conocer la parte interna, es decir, un dibujante no podrá realizar un buen estudio de la figura vestida sin antes conocer la figura desnuda, sus partes, forma, proporción, anatomía, entre otros.

El dibujo es la expresión gráfica que se presenta a muy temprana edad, tal vez antes de aprender a gatear o caminar, muchos ya hemos tenido el contacto con un lápiz y haber garabateado un papel, no olvidemos que es una actividad y expresión para intercambiar pensamientos, ideas y comunicación a través de la gráfica, es una manifestación artística que se expresa de distintas maneras siendo, la base o estructura, la misma donde se pone de manifiesto la línea, la forma, la composición, entre otros elementos compositivos. El dibujo es innato para los que nacen con ese don divino, sin embargo también se puede aprender con la práctica constante, importante señalar que es una forma de comunicación universal.

¡Cuán afortunada es para la humanidad que cada hombre, mujer y niño tenga un rostro individual e identificable! Si todas las caras fueran idénticas, como los rótulos de una marca de tomates, viviríamos en un mundo muy confuso. Si reflexionamos, la vida es un continuo flujo de experiencias y contactos con la gente, gente distinta. Suponed momentáneamente que Jones, el vendedor de huevos, fuera copia exacta de Smith, el banquero; que la cara al otro lado de la mesa fuera la de Mrs. Murphy, Goldblatt o Trotsky – que nunca pudierais tener seguridad alguna. Suponed que todos los rostros en las revistas, periódicos y en la televisión se redujeran a un solo tipo masculino o femenino, ¡cuán aburrida sería la vida! Aunque vuestra cara no os favorezca, aunque diste de ser hermosa, mucho es lo que os concedió la naturaleza, y podéis agradecerle vuestro rostro, bueno o malo, pero siempre vuestro.

Estudiar la individualidad de los rostros siempre interesa, especialmente a la persona dotada de algún talento para el dibujo. Al comprender las razones en que se basan las diferencias, nuestro estudio se vuelve absorbente. No sólo la naturaleza nos identifica a través de nuestros rostros, sino que revela al mundo mucho acerca de nosotros. Nuestros pensamientos, emociones y actitudes, hasta la clase de vida que llevamos, se registran en nuestra cara. La movilidad de la carne, es decir, el poder de la expresión, le añade más que mera identidad. Debemos conceder una atención más que casual a la interminable procesión de caras que cruzan por nuestro pensamiento. Dejando de lado las fases psicológicas y emocionales de la expresión, podemos decir en simples palabras las razones básicas y técnicas de la sonrisa, del ceño y de todas las variaciones que denominamos expresiones faciales. (Loomis, s/f , p. 7)

Loomis nos permiten entender que en la variedad está el gusto estético, al observar y analizar las obras de Mariano Fuentes Lira deducimos que entendió que no existe una sola raza o facciones somáticas, color de piel con las que se muestran imágenes hermosas, es por ello que busca la variedad y para ello toma como prototipo al hombre andino, plasmando en cada una de sus obras la belleza de la figura humana andina con sus características propias que hoy son dignas de estudio y valoración.

Si el artista entiende esto, el alma o carácter quedan revelados. Como artistas sólo vemos, analizamos y ponemos manos a la obra. Ojos dibujados constructivamente parecen vivos debido al dominio técnico del artista y no a su habilidad para leer el alma del modelo.

El elemento que más contribuye a la variedad de tipos es la diferencia que existe en las formas del cráneo. Hay cabezas redondas, cuadradas, con mandíbula ancha y prominente; cabezas alargadas, estrechas, con mandíbula retraída. Las hay con la bóveda y la frente altas; otras las tienen bajas. Algunas caras son cóncavas, otras convexas. La nariz o el mentón son prominentes o débiles. Los ojos son grandes o chicos, separados o juntos. Las orejas, de toda forma y tamaño. Hay caras flacas o gordas, huesudas o desprovistas de huesos. Hay bocas finas, gruesas, con labios delgados,

lentos, salientes, e igual variedad de formas y tamaños de nariz. (Loomis, s/f, p. 7)

Multiplicando entre sí estos distintos factores se consiguen millones de figuras diferentes. Desde luego, por la ley de promedios, cierta combinación de factores suele aparecer con mayor frecuencia. Debido a ello gente que no está emparentada a menudo se parece mucho. Todo artista tuvo la experiencia de que alguien le dijera que su obra de arte por él, se parecía a esa persona o a un amigo o pariente de su interlocutor

Lo propio se presenta en el estudio de la figura humana, los cánones son diversos propios del espacio y lugar geográfico en que se desarrollan, clima, altitud referido al nivel del mar, por lo cual en los dibujos de la figura humana andina analizados, podemos encontrar facciones muy marcadas definidas, como es la baja estatura, tórax ancho y más alargado, abdomen ancho, morfología gruesa, piel áspera y tosca que le da esa característica expresiva.

2.1.1. Elementos morfológicos de la imagen

Los elementos morfológicos de la representación son aquellos que poseen una naturaleza espacial. Constituyen la estructura en la que se basa el espacio plástico, el cual supone una modelización del espacio de la realidad. Aunque lo más pertinente en ellos sean sus características formales y la posibilidad que tienen de producir diferentes relaciones plásticas en función de su utilización, son, entre todos los elementos de la representación, los únicos que poseen una presencia material y tangible en la imagen, para lo cual citaremos los siguiente:

a) El punto

Utilizando el primer elemento morfológico denominado punto para dar inicio a la modelización de la imagen encontramos la siguiente definición del punto:

Es, sin duda, el elemento icónico más simple, cuyas propiedades son la dimensión, la forma, el color siendo sus características más importantes la creación de tensión, color y contraste. (Villafañe, 2006, p. 98-99)

El punto posee, además de estas características estrictamente formales, un poder de constitución en algunos tipos de imagen. Ya que a través de ella ubicamos un determinado elemento en un espacio como también podemos generar dirección visual.

b) La línea

Es un elemento visual de primer orden, su uso en la comunicación visual es infinito, como lo demuestran los paisajes urbanos que constantemente se encuentran definidos y limitados por estructuras lineales; o las grafías compuestas casi exclusivamente por líneas o los planos, esquemas, patrones de moda, lo mismo que multitud de diseños. (Villafañe, 2006, p. 103).

En la imagen la línea es considerada la base estructural de la composición artística, en el cual realizarán diferentes líneas rígidas y ondulantes. Por otro lado, este elemento morfológico tiene la capacidad para crear vectores de dirección que aportan dinamicidad a la imagen porque ésta puede separar dos planos entre sí y dar volumen a los objetos bidimensionales mediante el sombreado.

Puede decirse que la línea es un elemento plástico con fuerza suficiente para vehicular las características estructurales (forma, proporción, etc.) de cualquier objeto. Este hecho demuestra una vez más cómo un elemento aparentemente simple puede satisfacer una compleja función dentro de la representación: salvaguardar la identidad visual del objeto representado a través de su estructura. En este apresurado recuento de las funciones de la línea no hay que olvidar que ésta es la base del dibujo, y, por ello, en gran número de imágenes llega a constituirse en el elemento dominante. (Villafañe, 2006, p. 105).

A partir de la descripción de algunos de los usos plásticos de la línea, advertimos que éste es un elemento polivalente; su actividad plástica y su aspecto morfológico son muy variables, desde la representación implícita de la línea, en la que no existe como tal y sólo está sugerida (mediante la yuxtaposición de dos planos cromáticos, por ejemplo), hasta la representación de un objeto construido exclusivamente por líneas.

c) El plano

El plano, como elemento icónico tiene una naturaleza absolutamente espacial. No sólo queda ligado al espacio de la composición, sino que, además, implica otros atributos como los de superficie y bidimensionalidad, por lo que, generalmente se representa asociado a otros elementos superficiales como el color o la textura. (Villafañe, 2006 p. 108-109).

En la historia de las representaciones visuales hay manifestaciones plásticas en las que el plano se ha constituido como el elemento icónico más relevante, pese a su evidente simplicidad, parte de la obra de Gauguin. Los fauvistas y el mencionado cubismo, sobre todo el del período analítico, son los ejemplos más destacados en este sentido. (Villafañe, 2006 p. 108).

Uno de los últimos descubrimientos en arte fue que el exceso de redondeces termina por aburrir y que la combinación de curvas y ángulos produce una ejecución vigorosa desconocida por muchos antiguos maestros. Las redondeces “empalagan” y no gustan a los artistas y críticos modernos. Aunque existen las redondeces, como se ve en las fotografías, esta clase de efecto nunca parece tener el vigor de un dibujo o cuadro en el que destacan los planos. Por eso la fotografía de una figura humana jamás puede competir con un buen dibujo en cuanto a vitalidad de ejecución. (Loomis, 1956, p. 26)

Según parece el ideal se halla entre los dos extremos. Un dibujo demasiado anguloso tiene la apariencia de haber sido tallado en madera o piedra, con más dureza de lo que requiere el tema. Por otra parte, un dibujo con muchas redondeces tiene el aire de suavidad y dulzura que parece carecer de estructura; todo es pulido y brillante, de los dos, prefiero el que tiene demasiado carácter al que carece de él.

Los artistas hallaron que, escuadrando los planos, suavizándolos sólo lo bastante para librarlos del efecto de piedra tallada, logran la solidez y la vitalidad sin llegar a los extremos. (Loomis, 1956, p. 26)

Las obras del artista Mariano Fuentes Lira, propiamente en sus dibujos se ha identificado que en su planteamiento estructural ha empleado la planimetría, es decir el emblocamiento

por planos, para luego ir perfilando la figura con elementos circulares que le dan vigorosidad en el tratamiento de la figura masculina y sutileza en la femenina.

d) La textura

Elemento morfológico superficial y por ello normalmente asociado al calor y en ocasiones al plano, lo más destacable de la textura como elemento plástico es que en ella coexisten unas cualidades táctiles y ópticas. Son dos, pues, las modalidades de sentido afectadas por este elemento; aunque también se consideran superficies texturadas aquellas que sólo afectan al sentido de la vista y que suponen transformaciones de experiencias táctiles en representaciones visuales. La textura tiene dos dimensiones básicas: una perceptiva y otra plástica. (Villafañe, 2006, p. 109-110).

La textura es pues, junto con la luz, el elemento visual necesario para la percepción espacial y la visión en profundidad depende además de ella en gran medida, ya que ésta es el producto de la conjunción de dos imágenes dispares.

e) Color (en dibujo hablaremos del valor)

Las modelizaciones cromáticas de dos dimensiones, como el círculo de Goethe (...) pueden manifestar tan sólo una gradiente tonal (...) para expresar una integración del tono y la cromaticidad tonal, mediante la unión del citado gradiente con la multigradación de los distintos tonos hacia la blancura central. (...) el concepto científico del color como una cualidad de la visión, integrada por dichos atributos llamados “luminosidad”, “tono” y “saturación.”. (Sanz, 2009, p. 29)

Por lo tanto, se debe cuidar de que las luces y sombras sean muy sencillas, empezar con una sola fuente de luz, luego, se puede introducir la iluminación falsa y asimismo una forma falsa, pues la forma existe sólo en función de la luz, del medio tono y de la sombra. Si no hubiera luz, no veríamos ninguna forma. Por otro lado al dibujar planos, es conveniente sugerir la dirección del plano mediante la dirección de la línea, sin cambiar los valores

debido a ello, un dibujo muestra solidez mientras una acuarela o un óleo pierden esta característica.

2.1.2. Elementos dinámicos de la imagen

Para ir completando este análisis de la imagen, deben estudiarse aquellos elementos por los que la imagen adquiere esa naturaleza dinámica. Citaremos los siguientes:

a) Tensión

La tensión siempre es producida por los propios agentes plásticos encerrados en la composición, y la imitación mimética del movimiento real no siempre consigue aportar dinamicidad o tensión a la imagen fija.
(Villafañe, 2006, p. 147).

Antes afirmé que la tensión la crean los propios agentes plásticos presentes en la composición. Veamos cuáles son estos elementos activadores de los que depende la dinámica en la imagen fija.

Proporciones, como regla general puede afirmarse que: toda proporción que se perciba como una deformación de un esquema más simple, producirá tensiones dirigidas al restablecimiento del esquema original en aquellas partes o puntos donde la deformación sea mayor. No creo necesario recordar que las formas irregulares son las más dinámicas. Dentro de este tipo de formas, la tensión se producirá en las partes menos consistentes de los objetos o de sus imágenes el mismo mecanismo que producía la tensión en las proporciones es el hecho dinamizador en las formas. Dentro de la orientación, la oblicuidad es la más dinámica de las orientaciones espaciales, dinamismo que se ve muy aumentado en el caso en el que la orientación oblicua no sea la común del objeto que se representa.
(Villafañe, 2006, p. 147- 148).

b) Ritmo

El ritmo en el dibujo es algo que se siente. El ritmo debe estar estrechamente asociado al diseño y cada cabeza posee su diseño. Las líneas se relacionan entre

sí, armonizando u oponiéndose una a otra. El ritmo es la libertad en el dibujo, libertad para expresar formas, no cuidadosa sino armónicamente. (Loomis, 1956, p. 36)

El ritmo es la mano que trabaja más con la mente que con el ojo, sentir algo que antes que expresar su aspecto. En el dibujo el ritmo se adquiere con la práctica como ocurre con el golf. Nadie te dirá cómo adquirirlo, pero a medida que tengas conciencia de él te darás cuenta de su presencia.

Describir el ritmo en el dibujo es como si el artista sintiera la forma simplificada de lo que dibuja, mientras traza parte de él, en su integridad. Ves su mano balanceándose sobre el papel antes que el lápiz entre en acción. Siente el trazo antes de hacerlo.

El ritmo no necesita siempre de las curvas. Las curvas pueden oponerse al emblocado. El ritmo es el acento donde éste es más necesario. Es más a menudo la sugerencia de la forma antes que el detalle estudiado de ésta. Aquí el artista deja nuevamente la cámara fotográfica, porque la cámara graba cada detalle y sólo estableciendo el ritmo antes es posible captar esta cualidad fugitiva. El espectador siente el ritmo en vuestra obra aun cuando no puede definirlo conscientemente. Sentís el ritmo en algunas escrituras mientras otras son temblorosas y garabateadas. (Loomis, 1956, p. 36)

Algunas personas poseen un ritmo natural, otras deben luchar para adquirirlo. Colocar el lápiz en la palma de la mano entre el pulgar y el índice en vez de tenerlo como cuando escribes con dedos rígidos y torpes. Balanceándolo sobre el papel, moviendo la muñeca y brazo y manteniendo los dedos inmóviles. Se traza así una línea rítmica. Entrenar las manos para que dibuje en vez de usar los dedos.

El movimiento debe hacerse con todo el brazo y con la punta de los dedos. Trazad durante un tiempo grandes dibujos. George Brigman, el famoso maestro de anatomía, solía ilustrar sus clases dibujando con un lápiz fijado en la punta de un palo de cuatro pies. Algunos de sus dibujos de anatomía eran cuatro veces más grandes de lo normal y eran hermosos. El ritmo está en todas partes, pero debemos entrenarnos para verlo y reconocerlo. Podría

describírselo como la línea más larga, recta o curva, que podéis trazar antes que cambie la dirección del borde. Cabe más expresión en una línea larga y recta que en una miríada de pequeñas. El vuelo de una flecha es otro perfecto ejemplo de ritmo. Otro es el movimiento del agua o las olas. El arco que traza una pelota en el aire, la manera en que el jugador deja caer sus manos cuando coge la pelota, el movimiento de las formas en el pelo de una mujer, todo posee ritmo. Lo llamaríamos el interrumpido correr de la línea que parece reflejar el movimiento de la mano del artista. No os puedo decir cómo se adquiere, pero creo que lo lograréis. (Loomis, 1956, p. 36)

La torpeza es el resultado de la falta de entrenamiento; el ritmo es un entrenamiento organizado, o coordinación, quizá ambos, la unión del conocimiento y de la destreza. El ritmo es algo que ninguna cámara o proyector les dará. Lo tienes que sentir y luchar para expresarlo, o no lo sientes. Balancear el lápiz sobre el papel para dibujar una línea libre. Nadie lo puede hacer.

¿Por qué necesitas saber de anatomía para dibujar?

Son pocos los artistas que poseen algún conocimiento de la anatomía de la cabeza, cuerpo o del funcionamiento de los músculos.

Si los rostros carecieran de expresión no necesitaríamos conocer mucho acerca de este tema. Se suele decir que podemos depender de las fotografías para la expresión. En realidad, muchos artistas lo hacen. Opino que bastan unas pocas horas de estudio para aprender los principios necesarios de anatomía, digamos dos o tres noches. Ya que requiere tan poco esfuerzo, ¿por qué no tratáis de aprender algo que os será siempre valioso? Cualquier expresión depende de unos pocos músculos que están cubiertos por la carne. Conocer la posición y función de los músculos hace la diferencia entre el trabajo a ciegas y el conocimiento. Una expresión debe ser convincente y es más fácil convencer cuando conocéis lo que estáis haciendo. (Loomis, 1956, p. 44)

Durante muchos años experimenté grandes dificultades en el dibujo de la sonrisa. Daba por sentado que los pliegues de la sonrisa empezaban en las ventanas de la nariz y bajaban hasta el ángulo de los labios. En realidad, los pliegues de la sonrisa pasan al lado

de los ángulos de la boca, la rodean y se insinúan hacia el costado del mentón. Se debe a que los labios descansan en una capa ovalada de músculo y los pliegues se forman en el borde exterior de ésta. Los pequeños músculos que nacen en la mejilla están unidos al borde externo de esta capa de músculo y producen los pliegues de la sonrisa. En algunas sonrisas la acción de estos músculos redondea los ángulos de la boca en vez de hacerlos más agudos. No me había dado cuenta de ello en mis primeros estudios. Esta experiencia me enseñó que hay que volver a empezar cuando uno se equivoca. (Loomis, 1956, p. 44)

Es importante recordar las pautas de los maestros que indicaban que cuantas más veces borres y vuelves a plantear el dibujo corrigiéndolo, lograrás mejores resultados no olvidar tampoco que cuanto mayor sea la experiencia mayores serán los logros, no debe importar que al momento de volver a replantear, tal vez esta acción nos retrase en el avance de la obra, pues más adelante se tendrá la satisfacción de lograr cada vez mejores resultados.

2.1.3. La anatomía en el arte

La intensa dedicación de los grandes artistas de todas las épocas ha convertido el desnudo en una especie de modelo formal de toda obra plástica o arquitectónica. El estudio de la anatomía ha sido y continúa siendo el soporte fundamental sobre el que puede construirse ese modelo. Los sucesivos estilos y épocas han favorecido aspectos particulares del prototipo creado en la Grecia clásica, pero nunca abandonando el sólido sustrato, común a todos ellos, que ofrece la anatomía. Y las obras analizadas de nuestro artista muestran exentas del estudio de la anatomía de la figura humana andina.

a) Los orígenes del estudio anatómico

Los orígenes de la anatomía concebida como ciencia se hallan en la antigua Grecia, pero la época en que aprecio es mucho más difícil de precisar. Es posible que Hipócrates, el médico más célebre de la antigüedad diseccionará algunos cadáveres, pero nada hace pensar en un conocimiento sistemático de la anatomía. Es más, en la antigua Roma la medicina era más bien de tipo práctico y al cirujano se le consideraba un simple trabajador manual, por lo que las disecciones nunca fueron tomadas en consideración como base del conocimiento anatómico.

Sin embargo, conocieran o no la configuración real de los órganos internos del cuerpo humano, los griegos no sólo lograron una perfecta corrección anatómica, sino que fijaron el modelo anatómico ideal para el arte europeo. La mayoría de los autores afirman que este logro pudo obtenerse con independencia de cualquier conocimiento científico y que fue fruto de una evolución estilística (desde la época arcaica hasta el periodo clásico), conjugada con la observación del natural. Sea como fuere. Ningún artista con conocimientos anatómicos exhaustivos daría en los siglos posteriores una versión más fidedigna del relieve externo del cuerpo de la que ofrece la estatuaria clásica. (Parramón, 2002, p. 6)

b) La Edad Media

Tras el segundo siglo de la era cristiana, la anatomía artística sufría un total desprecio durante casi doce siglos. La disección de cadáveres estaba prohibida por la Iglesia y las escasísimas representaciones del desnudo convirtieron el relieve muscular en un juego de formas ornamentales.

El cuerpo humano era conocido por la nomenclatura de las distintas partes y órganos casi siempre sin imágenes, o con un esquema de su estructura simplificado y muy aproximativo. En las universidades, la enseñanza de la anatomía se limitaba a la disección de cerdos y monos, confiando en la analogía de estos animales con el ser humano. La representación de las figuras humanas se basaba en la copia de otras figuras pintadas y en algunas recetas de taller acerca de las proporciones. (Parramón, 2002, p. 7)

c) El Renacimiento

El extraordinario empuje que cobra la anatomía en Italia durante el siglo xv y en particular en Florencia, nace de la apasionada curiosidad con que se estudia todo lo referente a la antigüedad clásica. Los dibujantes florentinos se interesaban por las medidas del cuerpo humano, por la topografía exacta de los músculos y por el mecanismo de la expresión y del movimiento. Consultaban el desnudo y, muy pronto, con Pollaiuolo (1433-1519), después con Leonardo (1452-1519) y, por último, con Miguel Ángel (1475-1564), recurrieron a la disección decisiva. De este modelo, a finales del siglo xv, aparecieron muchos pintores que se complacían en exhibir sus conocimientos, recién adquiridos,

dibujaban figuras con el cuerpo desollado (saco de nueces), como lo llamaba Leonardo, actividad que acabaría siendo preceptiva en las academias de arte. (Parramón, 2002, p. 7)

d) la anatomía en la actualidad

La crisis de la enseñanza académica del arte, iniciada con el impresionismo, ha desplazado a la anatomía del lugar privilegiado que ocupaba en la pedagogía artística desde el Renacimiento. La figura humana ya no es núcleo simbólico de la creación artística actual. El arte en nuestros días, voluble e imprevisible, parece dejar poco espacio a la anatomía. Sin duda, ya no es una disciplina esencial e indiscutible, como suponen, en cambio, muchas personas no familiarizadas con el arte contemporáneo; pero tampoco es una antigüedad inútil, como pueden creer algunos artistas. Contemplando obras modernas y contemporáneas en las que la figura todavía es protagonista, puede comprobarse que la anatomía está presente implícita o explícitamente, interpretada con volumen objetivo o bien recreado según la visión personal del artista. Ignorar este hecho sería tanto como negar la evidencia de que la anatomía es inseparable de cualquier tipo de representación de la figura humana. (Parramón, 2002, p. 9)

2.1.4. Mariano fuentes lira



Figura 1: fotografía de Mariano Fuentes Lira

Fuente: Google

La Imperial Ciudad del Cusco fue y es escenario de la más alta creatividad de sus pobladores. En esta tierra que otrora fue el centro de la gran civilización tawantinsuyana, a la que los españoles denominaron ***Cabeza de estos reinos*** y que en la actualidad es la capital histórica del Perú, nació uno de sus preclaros hijos, el artista Mariano Fuentes Lira.

La vida de este connotado maestro está llena de profundas contradicciones, tal vez propias y peculiares de los artistas. Una de ellas está relacionada al lugar y fecha de su nacimiento, existiendo controversias al respecto: Ángel Avendaño en su libro, ***pintura contemporánea en el cusco***, afirma que Mariano Fuentes Lira nació en el Cusco en el mes de setiembre de 1914, fecha que concuerda con la indicada por el Dr. Horacio Villanueva Urteaga. El Dr. Tamayo herrera en su libro ***indigenismo cusqueño siglos XVI, XX***, menciona que el maestro nació el 14 de diciembre de 1914, en Zurite, Anta.

En la inscripción que por orden judicial efectuó don Mariano Fuentes Lira se menciona que:

“.....se presentó ante el Sr. Alcalde del Concejo Provincial del Cuzco, Perú, don Mariano Fuentes Lira, de cincuentaicinco años, soltero, pintor, natural del cuzco domiciliado en Los Ángeles, distrito de Santiago s/n y manifestó que había nacido el declarante el día veinticuatro de diciembre de mil novecientos catorce, en el Cuzco, hijo ilegítimo de don Eugenio Fuentes Párraga, finado y de doña Carmen Lira Guerra finada”, (AFL. Partida de nacimiento, inscrita a fojas 337 del libro primero del año 1970, f.1).

De la partida antes citada y por fuentes encontradas en su archivo podemos suponer que se disminuyó la edad con la finalidad de continuar en la Dirección de la Escuela Regional de Bellas Artes (ERBA), puesto que de acuerdo al documento encontrado en el Archivo Departamental del Cusco (ADC), el artista nació el 8 de setiembre de 1905, así consta en la certificación de bautismo.

“..... En esta Iglesia del Sagrario del Cusco, a once de septiembre de mil novecientos cinco, yo, el suscrito cura párroco bauticé a un párvulo de 4 días y lo nombre Mariano, hijo natural de Eugenio Fuentes y de María Villavicencio, de San Jerónimo, fue madrina la Sra. María Carmen Lira. De que doy fe...” ADC. Expediente protocolizado. Alosilla José 1925-1929. Leg. 14 f.2.

De los orígenes reales del artista no se sabe nada, el mismo en vida nunca hizo comentario alguno sobre este hecho; sin embargo, según la documentación del ADC, el maestro Fuentes Lira, de familia española acomodada, natural de Zurite, Anta, Cusco. Indica que la infancia de Fuentes Lira transcurrió en estos bellos parajes anteños, bajo el cuidado de su madre adoptiva doña María Carmen Lira.

De los recuerdos más profundos de su niñez está los continuos arribos al Cusco a caballo, habiéndole causado un gran impacto el alumbrado eléctrico. Su venida a la ciudad tenía un objetivo fundamental, el de educarse en la ciudad del Cusco.

Sus estudios de primaria y parte de la secundaria los realizó en el Colegio Nacional de Ciencias, concluyendo los dos últimos años en el Colegio de La Merced, aún como estudiante del Colegio de Ciencias, presentó la primera exposición artística, se trataba de caricaturas y dibujos que ironizaban a estudiantes y profesores de su colegio. Su formación artística la inicio en la Academia de Bellas Artes del Cusco, luego estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes de La Paz, Bolivia, bajo la dirección del pintor Cecilio Guzmán de Rojas. Junto con Fuentes Lira estudiaron los hoy connotados pintores bolivianos, María

Luisa Pacheco Núñez del Prado, Félix Reyes Ulloa, Germán Villarán, José María Arguedas y Reynaldo López Vidaurre, habiendo constituido un grupo de artistas que dijeron huellas en la plástica latinoamericana. Sus estudios de posgrado los realizó en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro.

Su vida estuvo marcada por muchos altibajos, el dolor más hondo que sufrió fue la pérdida de su madre, a quien recuerda continuamente a través del diario que le obsequió y que en la primera página contiene la siguiente dedicatoria:

“ al obsequiarte este pequeño libro, recorrerán tus ojos tropezando con la primera página de este álbum, que es tuyo, sólo es un cotidiano para tus momentos de ocio y si suerte tienes, será un librito que tenga el dulce contenido emocional de recuerdos, para cuando el olvido te haga su presa y también será siempre la que se acuerde de una madre que ayer te alimentó en su regazo, inculcándote el cumplimiento de tus sagrados deberes para con nuestros creadores y tus ideales de respeto, bondad y honradez ante la sociedad.

Este álbum guarda como reliquia para más tarde a través de los tiempos tú ya cansada alma se acuerde de los alegres momentos de tu juventud y los encargos de tu madre” (Rojas Oviedo, 1992:2). (Crucinta, 1998, p.p. 15-16-17)

“.... Un número en la sociedad, dinero no me faltaría, tengo casa, tengo casi todo lo necesario. Seré profesional, mi mamá quería que fuese doctor, sacerdote o abogado, yo me inclinaba por ser pintor, en fin ya veremos, este año debe decidirse, mi porvenir, estoy confiando a mi suerte, sólo que de repente me siento solo y el recuerdo de mi madre me duele en mi alma, no obstante estoy resuelto a caminar adelante y arriba”.(AFL. Documento suelto, enero 1925).

Es así que en 1925 comenzó a estudiar el cuarto año de secundaria en el Colegio de La Merced. Para costear sus estudios se acomodó como profesor de dibujo, en razón a las grandes cualidades artísticas que poseía.

Su inclinación al arte hará que frecuente los círculos y talleres de arte del Cusco de entonces; al culminar la secundaria formará parte de la academia de dibujo y modelado, organizado por el Centro Nacional de Arte-Historia dirigido por los connotados maestros Tessey y Figueroa Aznar y donde era presidente de la academia el Sr. Ángel Vega Enríquez; Fuentes Lira compartiría su aprendizaje en Julio G. Gutiérrez, Max Béjar, Pedro Pallardel, Gonzales Gamarra y Peralta, entre otros.

Estos primeros años de acercamiento a las academias de arte serán decisivos en su formación plástica, cultural y política, pues la orientación de estas academias reflejaba la coyuntura política que se vivía entonces, de una fuerte agitación política y, sobre todo, de reivindicación del indio, convirtiéndose posteriormente en uno de sus defensores, así como convirtió en su horizonte y tal vez en el desvelo de toda su vida.

Fuentes Lira, artista poco comunicativo y muy introvertido; sin embargo, muy crítico frente a los problemas nacionales y culturales, su vida íntegra estuvo marcada por la entrega total a la sociedad, imbuyéndose en sus problemas y procurando dar soluciones que satisfagan a todos, siempre pensó en común, olvidándose inclusive de su propia persona. Estas aseveraciones son puestas a consideración a través de una entrevista concedida por el maestro, la misma que transcribimos para comprender de mejor manera de su vida y pensamiento. (Crucinta, 1998, p.p. 18-19)

2.1.5. El arte y la educación en Fuentes Lira

El arte y la educación fueron las actividades más importantes de toda su existencia. Desde 1935, año en el que se autoexilio en Bolivia, dejará atrás su ideal juvenil progresista para dedicarse a aquello que desde niño había anhelado: ser pintor; suprema vocación e inclinación al arte, al cultivo de la espiritualidad, a expresar mediante los colores el sentir, el sufrir y el deseo de progresar de un pueblo. En Bolivia se inició como artista y educador, es allí donde empezó el reencuentro con nuestra historia, que los opresores negaran y falsearon, es decir la historia de las masas, la historia de los pueblos, la historia de los oprimidos. (Crucinta, 1998, p. 34-35)

Este espacio en la vida del artista se convierte en un pilar fundamental puesto que emprendería junto a otros maestros la tarea de impulsar y dar a conocer el arte de nuestro medio e importante el emprender la tarea de valorar la belleza que encierra la figura humana del hombre andino y cómo debe plantear la morfología y representarlos en las diferentes manifestaciones artísticas como el dibujo artístico.

2.1.6. *Expresiones plásticas en fuentes lira*

En el campo del arte logró desarrollarse como pintor, dibujante, grabador, tallador, escultor y poeta, logrando en cada una de estas actividades artísticas un amplio conocimiento y dominio.

Su obra es, sin lugar a dudas, la de la búsqueda de la identidad nacional, la de volver los ojos y reivindicar al aborigen y la de imbuirse en el misticismo del telúrico mundo andino, no sólo para pintar la vivencia y cotidianidad del hombre del Ande, sino para ser un ferviente defensor de sus derechos.

Con su paleta y su gama de colores expresa el pensamiento del hombre andino, estéticamente encuentra la belleza en los rostros quechuas, aimaras y qollas, tal vez es el único pintor que logró transmitir a través del lienzo la tez andina. La belleza de la mujer del Ande pincelada con gran maestría, logrando en la figura desnuda de las huachachas el encanto cautivador de su belleza. Fuentes Lira es el artista que comprendió que se debe desarrollar un arte peruano y, a su vez, hacerlo universal y no al revés, es quien buscó continuamente que los peruanos seamos nosotros mismos (como afirma en una entrevista concedida en la ciudad de Lima en 1952).

“Soy ante todo y sobre todo optimista. No soy un desesperado. Tengo fe en los hombres del Perú, en el arte peruano en la liberación del espíritu colonialista. No puedo con aquellos que viven prendidos de las manos de Europa, no soy esnobista, no creo en modas y en cosas por el estilo. Creo en el hombre y creo en el Perú y creo que basta”.

Su trayectoria artística fue muy activa y tiene connotación nacional e internacional, sobre todo durante su permanencia en Bolivia. A partir de 1951, año de su retorno al Perú, su producción artística bajaría notablemente debido a que se dedicó íntegramente a la enseñanza y a la administración de la Escuela Regional de Bellas Artes, que fue su razón de vida.

Realizó diversas muestras dando a conocer la inmensa creatividad que poseía y, demostrando asimismo la potencialidad creativa del hombre andino. (Crucinta, 1998, p. 35-38)

Tuvimos la suerte de conocer el lugar donde desarrolló gran parte de su obra e indicar que lo escrito en estas líneas y párrafos se puede identificar cuando visitamos Warisata y la Escuela Indigenal, en la cual queda grabado de manera perenne todo el talento artístico del

maestro, desde el diseño arquitectónico del lugar, las puertas bellamente talladas con mensajes de reivindicación tanto de quechuas como aimaras, los centinelas que te dan la bienvenida felinos labrados en piedra como las fachadas de las portadas, también admirables los obeliscos que se ubican en la parte inicial como al medio del patio central cual intiわたanas, todo el conjunto corresponde al pabellón México que albergó a la Escuela Indigenal.

2.1.7. El indigenismo en Fuentes Lira

Para la historia del arte peruano y particularmente cusqueño, Mariano Fuentes Lira es uno de los preclaros exponentes del indigenismo.

Su fecundo trabajo artístico se ubica en Bolivia, sobre todo en Warisata y Kaquiaviri. En Warisata dejó todo su empeño creativo, producto de su mentalidad, de reencuentro con lo nuestro y de lucha por un verdadero sitio para los “indios” oprimidos, el trabajo fue arduo como el mismo describe:

“Desde 1942 hasta 1945 el trabajo fue constante, de sol a sol, sin tasa ni medida de entusiasmo del campesinado, la dinámica deportiva y fervorosa de los jóvenes alumnos de la escuela.... Ver cada día perfilarse la línea, la forma arquitectónica del pabellón mexicano resultaba excluyente de cualquier otra preocupación o remecida personal: dormía poco, comía apresuradamente, pasó el tiempo entre albañiles y trabajadores, incansable labor directriz; descansaba siempre dibujando”

Estos cinco años fecundos tiene nutrido anecdótico, producto de la labor indigenista, cuando no estaba todo en pleno avance, sumando la condición de la obra.

Mentalizó a terratenientes reaccionarios del Consejo Nacional de Educación (D.F.L), el fruto de este esfuerzo es la grandiosa obra neoindigenista que dejó en Warisata con un mensaje abierto y de liberación a todos los pueblos latinoamericanos.

En el pabellón México ejecutó con gran maestría la talla de tres grandes puertas en madera de cedro, el frontis y las portadas son trabajados en piedra

Las puertas contienen en cada cuartón motivos tomados del ambiente autóctono, la puerta central significa “la nueva era de la esperanza”, presentando la hoja derecha en aimara y la de la izquierda en quechua. Los tableros superiores presentan al indígena, producto de las escuelas campesinas con el brazo en alto y el puño cerrado como expresión de la lucha por

su liberación y cultura. En el tablero del centro presenta a los indígenas levantando el brazo en ademán de esperanza, alentados por los niños que se educan, los nuevos hombres vestidos de overol. Los tableros de la base contienen motivos ornamentales del estilo tiahuanaco.

La puerta de teatro de Warisata simboliza los motivos del folklore andino. Los tableros superiores representan la época incaica; los del centro la época colonial con el baile satírico del “huaca tokori”, los tableros de la base son una composición decorativa con instrumentos musicales indígenas.

La puerta de los talleres representa a los “forjadores del nuevo mundo”. En los tableros superiores los indígenas aimaras y quechuas, educados por la escuela campesina. Forjan un nuevo mundo con los postulados incaicos “ama llulla, ama qella y ama suwa”. Los tableros del centro expresan “la industrialización y cultura”. Los tableros de la base forman una composición decorativa con los instrumentos de trabajo: la rueda dentada expresa el progreso; la estrella, la cultura; las espigas, la producción y riqueza; los demás motivos, el trabajo de campo,

La portada central (talla en piedra) encierra la tradición e ideología expresada por la figura estilizada que tiene en las manos el pez.

El alcamari y el puma que representan al hombre pescador, cazador y agricultor, o sea el trabajador que es a la vez rey y dios y de la base, al fondo, emerge la pachamama.

Generadora de la humanidad, con las manos signadas de símbolos universales de trabajo, en los lados hay dos figuras del hombre nuevo, en sus fondos aparecen máquinas y hombres proletarios. Las bases de los lados están ornamentadas con motivos de la fauna y flora del estilo tiahuanaco.

Técnicamente el arte de Fuentes Lira abandona el carácter netamente decorativo que en sus pinturas le dio grandes posibilidades y se sitúa en un plano de comprensión escénica, fácilmente accesible al campesino. Sus tallados son de gran factura, toma motivos de la mitología andina y escenas del medio ambiente; estas obras son verdaderas creaciones dentro del arte esencialmente autóctono (chicata torres, ob. Cit.: 62-64). Estas monumentalmente obras tienen el reconocimiento de entendidos en la materia:

“Los trabajos mencionados anteriormente, hechos por un extranjero, aún sin remuneración en, para bolivianos lo hace merecedor a la gratitud nacional bolivariana, ya que esta obra,

con el correr del tiempo, es una de las más vivas atracciones artísticas de Bolivia” (Salazar Mostajo, 1983: 28).

El maestro Guzmán de Rojas elogió la ejecución de estas obras sintiendo satisfacción porque la semilla sembrada daba fruto. Asimismo, el artista José Sabogal, representante del indigenismo peruano, mediante carta de fecha primero de diciembre de 1944, enaltece la labor de Fuentes Lira, no solamente por la grandiosidad de la ejecución técnica sino por el profundo contenido social que las obras representan. Como mencionamos anteriormente, el maestro dominó la diversidad de artes. Tal vez con el propósito de dar a conocer sus experiencias a las nuevas generaciones dejó un escrito sobre la realización del mural al fresco en kakiaviri: en el que detalla paso a paso y día por día el proceso y manejo de técnica que se debe seguir para lograr buenos resultados.

Es importante hablar de la obra de Fuentes Lira y cómo planteaba su composición el mensaje de sus personajes. Citemos la obra que causó gran impacto, fue el proyecto mural del “Gran poder”, el mismo que por su inmenso mensaje fue ejecutado finalmente por el pueblo boliviano; en la actualidad dicho proyecto se encuentra en exhibición en la pinacoteca Mariano Fuentes Lira de la UNDQT. La técnica es la acuarela, el soporte es de papel bond de 120 grs, y la dimensión es de 79 cm. (base) y 42 cm. (altura), el proyecto mural se describe de la siguiente forma.

El universo está representado por el día y la noche, en mundos astrales y la tierra, escenario cósmico de cuyo fondo emerge la divina figura de dios, motivo central y eje de toda composición. El día, al lado derecho, resplandece con un azul de cobalto, surcado por un arco iris que partiendo de la tierra se esfuma en el cenit, palomas blancas alegran el cielo con su revoloteo, ambos son símbolos bíblicos de paz, sobre el horizonte cae en su ocaso el mítico sol tiahuanaco.

La noche, al lado izquierdo en plenilunio, poblada de miles de estrellas y surcando por la vía láctea, en el horizonte asoma Marte anunciando un nuevo amanecer, a un lado cabrillea los asteroides y más allá la luna de estilo “indio” mestizo alumbraba con luz verde este maravilloso fondo; en actitud de bendecir con los brazos levantados, elevase majestuoso el padre eterno con grave faz indígena, sugiriendo la dinámica figura de la cruz, símbolo máximo de la cristiandad, una luz divina destaca la imagen que tiene la cabeza

ligeramente inclinada, la mano derecha tiene tres dedos rectos enseñando el misterio de la trinidad y la mano izquierda suavemente empuñada forma el signo escalando significando la americanidad; viste el clásico unko real tahuantinsuyano ornamentado con motivos simbólicos de Tiahuanaco y se cubre con un flotante manto blanco gris sepia. Acompañan al dios dos ñustas, una aimara y la otra quechua, están aladas, con plumas de pariguanas y visten al estilo del inkario, están a los lados del padre danzando ritualmente, trayendo cantutas que desparraman por adelante.

La base de la alegoría forma las aguas esmeraldas de Titicaca en grandes olas, en su extremo está limitada por tierras en forma estilizada, de la que se desprenden las figuras totémicas del cóndor, el puma y el pez (Chicata Torres, ob, cit.: 112-114)

De este análisis de la obra de Fuentes Lira extraemos que no sólo estuvo afanado en la búsqueda de la perfección del arte del dibujo y propiamente de los hombres del Ande, sino que en ellos encontró algo que iba más allá que era su pensamiento sus vivencias, su cultura, su historia y costumbres que venían de raíces ancestrales que le permitieron tener un lenguaje e interpretación propia.

Cada obra de Fuentes Lira es un mensaje viviente, es producto creativo e intelectual que espera la retina de peruanos y americanos (sobre todo cusqueños) para crear conciencia, definir un arte andino y buscar un arte propio con identidad americana. (Crucinta, 1998, p. 53-58)

2.1.8. Aportes a la educación y cultura.

La trayectoria educativa y cultural del gran maestro Fuentes Lira empieza en Bolivia, la tarea de educar mediante la sensibilidad es ardua, dura e incomprensible en nuestra sociedad.

Su presencia en la educación deja honda huella en las instituciones y lugares por donde transitó, tales como la Escuela Indígenal de Warisata y la Escuela Nacional de Bellas Artes de La Paz, culminó en el Perú, en la Escuela Regional de Bellas Artes “Diego Quispe Tito” del Cusco y como catedrático de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.

Sus primeros años como educador transcurrieron en Warisata, en la Escuela Indígenal, fruto del esfuerzo de las comunidades indígenas del altiplano boliviano. No era una simple escuela de alfabetización, era una escuela de trabajo y lucha, era una propuesta nueva para

la educación de los indígenas y tenía como misión fundamental superar la incompreensión en que estos vivían. Con profundo cariño y tal vez en un arranque de nostalgia el maestro escribe:

“Warisata es una comunidad indígena, ubicada a 10 kms. Al norte de Achacachi, capital de la provincia de Omasuyos del departamento de La Paz, Bolivia, situada casi al pie del coloso mágico del Yllampu, extendiéndose por delante la inmensa altipampa que llega hasta el lago Titicaca, que desde Warisata se divisa como una línea argentada. En la orilla sureste de esta extensa llanura se yergue el edificio de la Escuela Indigenal de Warisata; en toda la pampa se encuentran desparramadas multitud de casas de techo de paja de los indígenas y de techo en techo, casas con tejado o calamina de los terratenientes al sur está la villa de Achacachi con unos 3,500m.s.n.m., el clima es de lo más inclemente por el frío invernal durante los 365 días del año, el lago sagrado envía todo el día gélido céfiro que desaparece a la hora crepuscular, siendo reemplazado por fuertes vientos que bajan del yllampu toda la noche, en los meses de agosto a enero los ventarrones parece encabritarse y golpean las casa-haciendas; todas las tardes de enero a julio se presentan la camanchaca, neblina negra densa y húmeda que se arrastra hasta el suelo esfumado en toda la región. Pese a estos fenómenos climáticos rigurosos no falta el sol resplandeciente, como tampoco las bellísimas noches invernales, azul, llenas de fulgurantes estrellas.

A unos 250 mts. Del local escolar se halla la “Apacheta”, un punto en el camino real al valle de socrata que tenía fama entre los mistis achacacheños de ser guarida de malhechores.

La comunidad de Warisata está circundada por latifundios y minifundios; “escuela del indio aimara, quechua y guaraní” y “escuela matriz”, denominada así porque tenía 18 seccionales, o sea 18 escuelas pequeñas situadas generalmente en el corazón de las comunidades indígenas y en un área de 30 leguas a la redonda.

Desde el momento que insinuaron instalar una escuela en la comunidad indígena de Warisata, afloró la reacción contraria de hacendados, mistis comarcanos, inclusive de autoridades que habían tildado a los indios warisateños de “alzados” primitivos, bárbaros y ladrones que no merecían educación.

La verdad es que la escuela constituía un inminente peligro para la autoridad oligárquica, para el sistema de vida feudal de las haciendas, en las que los hacendados se erguían como

redivivos señores de horas y de cuchillos; si perdían el puntaje ya no tendrían más mitanes, mucho menos el barato instrumento de labranza de la tierra, por lo que la pérdida de esta servidumbre enero y luego violentó a los patrones grandes y chicos, quienes iniciaron una compañía implacable contra la escuela, los docentes, directivos y cuantos trabajaban en ella.

La Escuela de Warisata tenía 12 años cuando llegue, 12 años de laboriosa existencia; contaba con las secciones de infantiles, de primaria y de capacitación magisterial; la escuela era mixta (para hombres y mujeres), además tenía talleres de carpintería, hojalatería, tejidos, herrería, agrotecnia, etc. Y un internado con 100 jóvenes estudiantes, aimaras en su mayor parte, quechuas y unos cuantos guaraníes bolivianos.

El presupuesto gubernamental con que contaba era paupérrimo y sus labores académicas se realizaban un tanto al margen de los organismos pertinentes del Ministerio de Educación. En esta escuela matriz se había ensayado una praxis pedagógico original, fruto del medio ambiente socioeconómico y cultural de la comunidad campesina que estaba bastante atrasada; no se trataba de “rescatar” o “liberar” al indio con el alfabeto; la tesis, la tendencia era integral y nacionalista, el ideal de los fundadores y cuantos fueron a Warisata era lograr la imagen del nuevo indio, capaz de abastecerse, de gobernarse y gobernar, de formar una nueva sociedad boliviana, acaso americana.

Era una pakarina, había profesores visionarios, la mayoría sin título pedagógico pero conocidos en los medios intelectuales; magisteriales y en otros campos como fervorosos indigenistas; tanto bolivianos como extranjeros inquietos por conocer aquel “laboratorio de la bolivianidad”, donde se ensayaba “la pedagogía del agro”, visitaban frecuentemente Warista.

Las autoridades de educación, con mentalidad ultraconservadora comenzaron a recelar y a ver en Warisata un foco político antiboliviano y de subversión indígena; por entonces se instala la SEOPAANE; entidad boliviano-estadounidense de educación rural, deviniendo en un fortín para todos los que se sentían malheridos en sus intereses y con prejuicio de casta, raza y superioridad, respecto al indio.

Por aquel entonces llegó al Ministerio de Educación un politicastro oriundo de los Omasuyos, latifundio de los grandes oligarcas, cuyos predios se encontraban muy próximos a Warista, quien de inmediato planteo el cierre de la Escuela Indigenal o bien el cambio radical del sistema de orientación, fines, etc., de la escuela y su integración inmediata a los

organismos regulares del Ministerio de Educación a las pocas semanas Warisata era supeditada a la educación rural, cuyo director con un séquito de funcionarios de su dependencia y los “gringos” de la SEOPAANE, además del subprefecto, el cura, el corregidor y demás autoridades civiles como policiales (no faltaban ni los “llactataytas” de Achacachi), se vinieron a Warisata, la invadieron y se posesionaron de ella por unas horas.

La primera medida que tomaron fue que, para continuar con el funcionamiento educativo de la escuela, era preciso que el director y los docentes posean Título Profesional.

Segundo, que todos los que ingresaran a la docencia de la Escuela de Warisata lo hicieran por concurso.

Tercero, los profesionales que laboran en la escuela debían ser de nacionalidad boliviana, etc.

En menos de tres días la escuela queda vacía y silenciosa; el Parlamento Amauta, autoridad máxima de la comunidad conformada por campesinos delegados de parcialidades de la comunidad Warisata, tomaron a su vez el local acompañados o más bien respaldados por más de 500 campesinos varones y mujeres de las escuelas seccionales que contaban con 8, 15 y hasta 20 campesinos.

En los rostros de todos ellos se leían claramente expresiones de protesta y disconformidad, en muchos de ellos profunda tristeza, se reunieron alrededor de 3000 campesinos prontos a estallar en actitud o hechos violentos, cada día que pasaba parecía agudizarse la situación; los demás ya es historia, la historia de Warista y del indio oprimido, explotado, sin derechos por no saber leer ni escribir.

En ese contexto sicogeofísico tremendamente complicado y por momentos dramáticos, inicié mi labor artística. Todos los días, desde el amanecer hasta tarde en la noche, se sucedían interminables actividades y acontecimientos en la escuela y en la comunidad, tanto positivos como negativos, que acicateaban mi espíritu, mis pensamientos, mis sentimientos, en constante estado hipersistético. Así pues, estas tallas en piedra y madera como mi mural son el reflejo, seguramente pálido, de esa vida activa, dinámica, de lucha, sobre todo de esperanza por un futuro que transcurría en el grandioso marco andino de Warisata (AFL, manuscrito 3 folios, 1947)

La desactivación de la Escuela de Warisata causó profunda herida en el sentimiento del maestro, al punto que afectó su salud.

por sus cualidades pedagógicas y artísticas, previo concurso, obtuvo una plaza como catedrático de la Escuela Nacional de Bellas Artes de La Paz, Bolivia, habiendo formado en ella muchos discípulos.

En 1948, tras largas jornadas en la educación plástica logró presentar conjuntamente que sus discípulos, por primera una exposición artística constituyendo esta todo un éxito.

Su amistad con el escritor José María Arguedas será factor fundamental para que decida retornar al Perú. Mediante carta, Arguedas le comunica la creación de una Escuela de Arte en la ciudad del Cusco (1946) y le solicita que le envíe fotografías de su labor en Bolivia, especialmente sobre lo realizado en Warisata. Posteriormente existirá una comunicación muy estrecha entre ambos maestros, en la que finalmente Arguedas invita a Fuentes Lira a hacerse cargo de la Dirección de la Escuela de Arte, con la finalidad de reorganizarla, pues en ese entonces se hallaba cerrada. En 1950 Fuentes Lira acepta la invitación hecha por el Ministerio de Educación del Perú por intermedio del DR. José María Arguedas, quien mediante una carta le manifiesta lo siguiente;

“Todo se arregló de la mejor forma, recibirá Ud. la escuela de las manos de Benjamín Abarca, Director de la gran unidad escolar, que es caballero y un gran amigo mío; le escribí extensamente de Ud. proceda con la mayor serenidad y cuidado, la orden de organizar la escuela. Resolución que declara excedentes a todos los profesores debe haber armado gran revuelo en el Cusco” (AFL., Carta de José María Arguedas, 1950)

La presencia definitiva de Fuentes Lira en el Perú (Cusco) es confirmada por José María Arguedas mediante una misiva de fecha 31 de marzo de 1951, en la que le indica que debe hacerse cargo de la dirección de la escuela, así mismo da muestras de satisfacción por su retorno al Perú

En abril 1951 se hace cargo oficialmente de la ERBA; tras un intenso trabajo concluye en Plan General de Estudios, con los respectivos programas para las asignaturas a estudiar; organiza el cuerpo de docentes, conformado por personal joven e idóneo con el cual empezaría a laborar arduamente, reabriendo sus aulas y talleres el 22 de junio de 1951, acto que tuvo lugar en el Salón Garcilaso del Hotel de Turistas del Cusco y al que acudieron intelectuales y artistas del medio, estando presente también el Dr. José María Arguedas.

A partir de esa fecha dedica toda su existencia al engrandecimiento de la ERBA y de las artes en el Cusco, fue una ardua lucha que soportó por muchas décadas, siendo compensado con la inmensa satisfacción de formar generaciones de artistas plásticos que en la actualidad destacan a nivel nacional e internacional.

Uno de sus aportes en favor de la educación artística fue la ponencia que presentó en la Convención de Escritores y Artistas, llevada a cabo en 1955, en la que da a conocer a la opinión pública su punto de vista sobre la enseñanza de las artes plásticas. Consideramos importante transcribir textualmente la propuesta del maestro.

Hice un planteamiento de la imperiosa necesidad de reformar los planes y programación de la educación artística en el país. No se presta ninguna atención ni cuidado a la educación artística del niño y, en consecuencia, más tarde, al incorporarse en la sociedad, carece de criterios para apreciar el arte; de ahí que siempre el artista se halle al margen de la sociedad y en consecuencia sus obras no sean estimadas. (Crucinta, 1998, p. 59-67)

2.2. Marco teórico

2.2.1. Interpretación gráfica:

Si bien entendemos que la reinterpretación es una de las actividades humanas, muy necesarias, que se aplica a cualquier campo del quehacer y desarrollo de la humanidad. Consiste en dotar el significado o descifrar los significados subyacentes en datos, objetos, entes, acciones, situaciones o fenómenos. El objetivo de la interpretación es servir como puente de comprensión entre el objeto incomprensido y el sujeto que no comprende. (Martínez 2013, p. 23)

La interpretación es muy fundamental para encontrar un lenguaje, mensaje o como considere el artista antes de plasmar o expresarse sobre el soporte, determina muchísimo el espacio, el momento y el estado emocional psicológico para concretizar su idea frente a los sucesos que le acontecen, entonces el artista interpreta realidades o vivencias que las complementa con su idea para intentar alcanzar al espectador su mensaje que a lo mejor éste posteriormente también deberá analizar e interpretar dicha obra pictórica.

Aunque no es el único, el arte es el mejor ejemplo de complejidad de este proceso pues, además de la multiplicidad de lenguaje usados en él, se individualizada, o sea que puede crear un enfoque interpretativo distinto para cada persona, dependiendo de las condiciones particulares en que sucede el contacto entre la obra objetiva y la subjetividad del espectador. Cada obra de arte se confecciona de manera minuciosa, sistemática, por su autor, para comunicar su interpretación de una realidad objetiva que vive, conoce y/o le obsesiona. Para acercar la comprensión de la misma en las generaciones presentes y futuras (Martínez, 2013, p. 30)

En España, el artista plástico Mariano Navarro realizó una exposición de muy acertada y ambiciosa selección de obras de artistas españoles, entre ellas, se mostró ideas y expresiones con diferentes medios y contextos.

2.2.2. Interpretación grafica a partir de una obra pictórica

Al respecto de este tema, la Facultad de Dibujo de Universidad Politécnica de Valencia plantea el siguiente procedimiento para la ejecución de una obra de arte en la que consta de los siguientes pasos:

Bocetos

Procesos de elaboración de una obra pictórica

- Observación de la obra
- Análisis de la línea analítica
- Interpretación a línea sintética, continua o sensible

Explica el proceso de transformación de una obra hasta lograr la interpretación final, es decir primero se observa la obra original, luego aplicando líneas analíticas se hace un estudio de la forma y contornos de los elementos del cuadro, finalmente se realiza un bosquejo con líneas muy personales, continuas o sensibles.

Por lo tanto, para dar inicio al proceso de interpretación de las obras se consideró una obra pictórica, cuyas imágenes son muy valiosas y además se encuentran patentadas, lo que limita su libre publicación, pero en esta oportunidad las 6 obras pictóricas fueron seleccionadas según su antigüedad, preferentemente aquellas que poseen más de 50 años.

Aplicando el siguiente procedimiento se logra conseguir resultados de interpretación gráfica, sin embargo, podemos agregar que no solamente la interpretación gráfica se puede

lograr de una obra pictórica sino también de todo tipo de obras de arte las cuales estén catalogados como tal. En nuestro país existen muchos pintores que realizan este método o procesos pictóricos, el más representativo exponente del tema para esta ocasión en Christian Bendoyan.

2.2.3. Género del desnudo

La representación del cuerpo humano ha constituido un tema central en el arte desde hace miles de años, pueden reconocer dos tipos de desnudos.

...el desnudo como forma humana (naked) y el desnudo como representación de dicha forma de un modo idealizado o estilizado (nude)... La distinción entre el desnudo como forma humana natural y el desnudo como representación de dicha forma se halla en que el primero consiste en el simple hecho de no llevar ropa, mientras que en el segundo los cuerpos humanos se muestran para agradar al observador, por lo general masculino. (Newall, 2009, p. 21)

2.2.3.1. Figura humana

El dibujo del cuerpo humano es para muchos artistas una de las disciplinas más estimulantes. Sin embargo, el dominio de las representaciones de la figura humanano está exenta de dificultades y requiere ademas una buena dosis de aprendizaje y destreza por parte del artista.(Océano, s/f, p. 362).

Cuanto mayor sea nuestro comicimiento sobre la antomía, más fácil será la comprensión de las formas del modelo que se nos presente y en consecuencia, nos resultará mucho más sencillo obtener un alto nivel de precision en el dibujo de la fugura humana.

Sobre este punto, charles blanc afirmaba que “la antomía es la verdadera ciencia del artista y debe constituir el punto de partida de sus estudios”.

(Océano, s/f, p. 367).

Evidentemente tener un conocimiento antómico del cuerpo hunamo nos permitirá dibujar y construir correctamente sus bellas formas armonicas con sus justas dimensiones y

proporciones, consiguiendo de esta forma la figura humana con una estructura convincente y reconocible.

Por otra parte, el dibujo de la figura humana y en especial el desnudo, son un excelente ejercicio para la practica de la valoracion tonal, es decir, de las luces y la sombra. Justamente son las sombras las que dan volumen y formas a las diferentes partes de la figura humana. .(Océano, s/f, p. 367).

Es importante señalar que para iniciar un trabajo artístico y propiamente un dibujo es recomendable realizar ejercicios de aprestamiento y soltura de la mano, esto permitirá mejor destreza a la hora del manejo del lápiz y mejor precisión, empesamos a dibujar al modelo por medio de planos y emblocamiento para ir dándole forma ala figura humana no sin antes tener en cuenta, la proporción, el canon, para seguir con la anatomía y finalmente, la valoración destacando la forma y el volumen.

Estudios del dibujo de la figura humana

Provistos de papel ingres, carboncillo, goma nos situaremos frente a nuestro modelo. Debemos colocarnos a una distancia de este, algo mayor que tres veces su máxima dimensión, altura o anchura. Nunca hemos de colocarnos más cerca. Si , por ejemplo, el modelo mide un metro en su mayor dimensión, nuestra situación no será menor, a la de tres metros de el. Analicemos mentalmente el modelo,observando sus líneas principales y diferenciando unas de otras.

Hemos de considerar que todo cuanto tenemos ante nosotros es un conjunto de líneas rectas, curvas y áreas de sombra y luz.

En el dibujo de la figura, debe considerarse su movimiento. Aún en una pose quieta, existe acción. La figura debe estudiarse toda, sin que el ojo se entretenga en el detalle o los contornos. No empezar nunca por la parte superior y , por fragmentos, llegar hasta los pies. Prestemos atención a las proporciones de unas y otras partes. Resolvemos en conjunto.

La condición más indispensable en el dibujo es que desde su esbozo hasta el último toque, ofrezca un conjunto. Es preciso trabajar en forma de que cualquiera de sus estados muestre una ejecución adelantada, por igual, en todas sus partes. Es preciso evitar que el

trazo esté muy avanzado, mientras otro este esbozado o a medio hacer. Los detalles deben ser abandonados al principio. La construcción debe ser realizada en bloques.

Trazar una línea recta en el papel y situese imaginariamente en el modelo. Márquese una línea arriba y otra abajo, como alturas del dibujo. Dibújense rápidamente el contorno y las líneas principales en recta o curvas, sin analizar detalles. Emplearse con preferencia al trazo recto. Comparense unas líneas con otras, su proporción e inclinación. Con el brazo estirado, úsese el lápiz como plomada para calcular el grado de inclinación de una línea. O emplearse para medir proporciones y llevar estas al papel.

Compruébese, de cuando en cuando, el curso del trabajo, retrocediendo un par de pasos y comparando modelos y dibujo.

Téngase en cuenta las envolturas geométricas de toda las piezas de nuestro modelo, que definieron por rayas.

Después de realizar el dibujo más detallado de las formas estudiemos las masas de luz y sombra. Entonando los ojos veamos los planos elementales de claro y oscuro. Dibujemos sus líneas y realicemos un rayado de las partes oscuras que la separe de la clara. Luego, envolviendo dos dedos con el trapo, restregaremos, obteniendo una tinta uniforme plana.

Sobre ésta, con la goma, se sacan aquellas partes más claros que la media tinta obtenida y con el carbón se sitúan los tonos más oscuros. Con el dedo o un trozo de gamuza pueden fundirse las diferentes gradaciones obtenidas, para evitar un efecto duro del dibujo.

Si los valores del sombreado no son determinados por tintas fundidas y se resuelven por rayado paralelo a través del dibujo o de arriba o abajo,. Vigoroso y Unido en la profundidad y más distanciado en las zonas ligeras, téngase muy en cuenta que el rayado transversal al sentido de la forma, determina un efecto de suavidad, el rayado por curvas, exaltación del volumen, como se aprecia en los sólidos dibujos de Miguel Ángel, el cruzado en dirección diversas, formando un medio tono esfumado, atmósfera. El rayado no debe ser realizado nunca en zig- zag, sino en dirección definidas y fáciles para la mano. (oceano, s/f, p. 435).

Una apuesta estética

Vemos hoy con claridad que la anatomía, es en el sentido moderno de la palabra, más que una prueba de corrección artística, supone una apuesta estética basada en el concepto clásico de la belleza. Porque tal es la fórmula de la anatomía artística; a ciencia anatómica

vivificada por el ideal de belleza clásica. Una apuesta que aun en nuestros días sigue vigente: todavía en la actualidad, el desnudo sigue siendo un medio de afirmar la fe en la perfección última, en la belleza de la forma humana. (Parramón, 2002, p. 9)

En el análisis de la obra del maestro Fuentes Lira podemos ver que tiene mucha aproximación en el desarrollo de su obra artística con relación a lo señalado líneas arriba.

2.2.4. *Materiales y técnica.*

Es interesante conocer los elementos que facilitan nuestro trabajo y los diferentes procedimientos técnicos del arte del dibujo.

Carboncillo y lápiz negro o compuesto graso o semi graso.- Es el procedimiento más elemental, sencillo y de gran riqueza de medios.

El carboncillo se fabrica en barritas de diferentes grados de dureza. El blanco es utilizable en los esbozos, para encajar los dibujos y en el sombreado. La calidad dura, en el perfilado o trazos finos. Se borra fácilmente con miga de pan o sacudiendo el papel con un trapo.

En los dibujos de estudios, el carboncillo es el medio ideal, pues admite todas las rectificaciones y también que, después de borrado, se dibuja encima fácilmente. Debe estar siempre bien afilado, pudiendo usarse, en punta cónica como la de un lápiz, o en chaflan , ofreciendo de ésta última dos formas, para el trazado de líneas finas y asimismo la arista, según la inclinación que se da a la barra. Para manejarlo mejor, se utiliza el porta-carbón en metal.

Los lápices compuestos o negros más corrientes, existen en grados diversos, suaves y duros. Los suaves realizan un trazo negro muy profundo. Los duros más grisado. También se expanden en barras, de grandiosas análogas. Se emplean en la terminación de dibujos iniciados con el carboncillo y también para realizar dibujos completos de estudio, retratos, etc. Los materiales para esta técnica se completa con polvo de carbón, trapos para fundir y atenuar los tonos. Esfuminos, cuyo empleo no aconsejamos, de papel y gamuza para suavizar los valores: grandes y pequeños, éstos últimos para los detalles. Goma-esponja que puede ser substituida por un poco de algodón, goma de borrar o miga de pan, para borrar, sacar claros, etc. Con goma en punta se aguzan los detalles y se sacan los claros finos.

Lápiz clarión blanco para claros fuertes cuando se emplea papel agrisado o de color. Sobre éstos últimos se usa también lápiz o barrita de sanguina, en sustitución de lápiz negro. Fijativo y pulverizador. Liga o raspador para el afilado de los lápices. El papel se sujeta en el tablero por chinchetas o pinzas metálicas

Lápiz grafito.- Material que tiene sus limitantes al emplear pero el más usado y cómodo, en este aspecto. Es el ideal para utilizar en el croquis rápido, en bocetos y en los ejercicios de dibujo de memoria o imaginación. En el lápiz grafito existen muchas marcas y una gran diversidad en sus grados de dureza. El más común es de HB, que es una gradación intermedia. La punta del lápiz debe ser larga y fina. No es apropiado el uso de sacapuntas, que sólo sirven para consumir el lápiz y dejar una punta corta que no es útil para el dibujo. Esta debe ser bastante larga y afilada.

La técnica es de una libertad plena. Su finalidad es la de conseguir facilidad y ligereza de mano. El lápiz no debe ser sostenido con dureza. Hay que llevarlo ligeramente, sin esfuerzo, para que, obedeciendo al menor impulso, trace líneas en todos los sentidos y marque trazos grises, suaves o negros y vigorosos. Los valores intermedios se realizan por trazos paralelos o diagonales, siguiendo la dirección del modelado.

Pueden emplearse dos o más lápices de diferentes grados, los duros para los valores más claros y los suaves para los oscuros y negros.

Como el elemento universal de trabajo, el lápiz perdurará sin ninguna duda, por muchos años más. Es la barrita o mina de grafito prisionera de la madera que la protege y encierra lo que conocemos como lápiz. La mina es de grafito mezclado con arcilla, la dosificación de la mezcla, da dureza o produce blandura en su conjunto. La intensidad y la cantidad de grafito depositado depende pues de la dosificación empleada por el fabricante. Las variaciones de dureza son muy útiles en cada tipo de aplicación que le demos, el lápiz duro, es decir de (2H) se emplea en dibujo de precisión, línea muy fina, que resulta conveniente pues no se expande en el papel. Todo lo contrario ocurre con lápices blandos de (8B) para arriba, estos son muy suaves y al tocarles marcan casi cualquier superficie; es conviene trabajarlos con mucho cuidado y retirar el sobrante de grafito con frecuencia para evitar la mancha general, no obstante esta forma de difuminarse se puede utilizar para sombreados y regular las áreas con borrado puntual. (Garavito, 2008, p. 14)



Fuente: Google

Creta y sanguina.- La roca caliza es la creta. La creta blanca , amasada con agua y con una goma aglutinante, es la barra o el lapiz que utilizamos para realzar blancos en una dibujo al carbon o a la sanguina sobre el papel de color. La creta puede ser también de color en cuyo caso está constituida por pigmento mezclado con creta para los colores inatermedios. (parramon, 1985, p. 75)

La sanguina esta constituida por óxido de hierro y carga de creta. Fue usada para dibujar hacia el 1500 y todos los historiadores coninciden enque el primero que uso este medio fue Leonardo da Vinci. La sanguina se suministra en barras y en lápices con dos o tres variantes de color. (Parramon, 1985, p. 76)

Los medios para dibujar son muchos y muy variados: lápiz grafito, carboncillo, creta, tinta y pluma, sanguina. No es extraño que con esta variedad de procedimientos, el artista piense en mezclar técnicas y medios para enriquecer sus dibujos. Es indudable que las posibilidades de estas tecnicas mixtas sean extraordinarias.

2.3. Marco conceptual

Arte: Es una forma de expresión a través de la belleza que explora la interioridad y el entorno del hombre para tratar de captar e interpretar la naturaleza.

Composición: Organización de elementos en un espacio determinado. Componer es ordenar los elementos plásticos que configuran la obra pictórica teniendo en cuenta conceptos como equilibrio, distribución de masas, simetría, luz, calor.

Equilibrio: Es una distribución compensada del peso en la figura como cualquier otra cosa.

Estilo: Se define como la forma o manera personal y propia que posee el artista para dar plasticidad peculiar a su modo de expresión, diferenciándose de otros

Instrumento: Es la herramienta o elemento de apoyo especializado que sirve para dar forma y configurar la actualidad del medio de expresión artística.

Semántico: Es el dominio de la relación morfológica de la imagen con la realidad. Este plano privilegia las semejanzas entre figura, icono o personaje con la realidad que ella representa.

Semiótica: Es la ciencia o el conjunto de conocimientos que analizan y explican los signos y los fenómenos comunicativos.

Sintáctico: Se caracteriza por el énfasis que se pone en destacar la composición u organización armónica de sus elementos, en este plano interesan las relaciones entre las figuras y/o los elementos formales.

Pragmático: Es cuando la obra acentúa sus efectos sobre el receptor. Se dirige a afectar, asombrar, conmover, conmocionar al receptor (observador) mediante los elementos formales.

Proporción: Es la correspondencia de unas partes con el todo o entre cosas relacionadas entre sí.

Ritmo: Es una sucesión u orden acompañado de sílabas, notas musicales, movimientos lineales, valores y colores

Técnica: Se comprende como el uso metodológico de los materiales, instrumentos, espacios, herramientas y los procedimientos que intervienen en la gestación de obra artística, estas técnicas varían según el arte a que se aplique, es el aspecto deontológico del arte.

Prosopografías: Es un recurso retórico que consiste en la descripción de las características externas de una persona o animal. La palabra, como tal, proviene del griego πρόσωπον (prósopon), que significa ‘aspecto’, y -grafía, que indica ‘descripción’.

En la escritura, la prosopografía es una técnica que se aplica para abordar la representación de los rasgos físicos que configuran apariencia de alguien: facciones,

forma del rostro, estatura, contextura, color del cabello, peinado, forma de las orejas, de la nariz, color de ojos, de piel, etc.

Etopeyas: Es la descripción de las características psicológicas, morales y espirituales de un personaje. Cuando se conjuga la prosopografía con la etopeya, se confecciona lo que se ha dado en llamar un retrato de la persona.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DENOTATIVO Y CONNOTATIVO

PROCESO DE SEGMENTACIÓN Y CATEGORIZACIÓN

3.1. Instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos por el conjunto de expresiones

Valoración pragmática



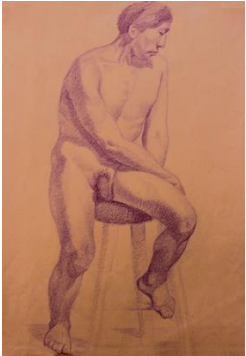



Tabla N° 1

	ESPECTADOR			
	GENERO	EDAD	CREENCIAS	CONTEXTO ACADÉMICO
PRAGMÁTICA	Ambos sexos	Sin restricción	Todo contexto	Todo contexto

Fuente: Elaboración propia

Va dirigido a ambos sexos, sin restricción de edad, creencias de todo contexto y a todo contexto académico.

Valoración paradigmática

CATEGORIZACIÓN PARADIGMÁTICA		
PARADIGMA DIFERENCIAS	IDEAS ARTICULADAS ELEMENTOS QUE TIENEN ENTRE SÍ ALGO EN COMÚN SIMILITUDES	
Categoría 1 Mujeres		
Categoría 2 Varones		
		
AUTOR: Yohn Augusto LASTEROS HOLGADO		

A) Categorización valorativa gráfica

Tabla de unidades




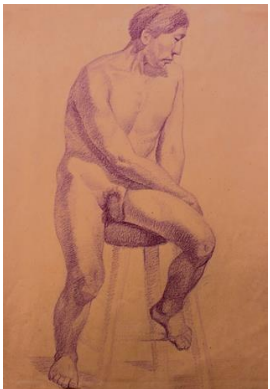


Sincretismo andino		
<p>Título:</p> <p><i>Desnudo nº 1</i></p> <p>Obra de dibujo Nro. 1</p> 	<p>Título:</p> <p><i>Desnudo nº 2</i></p> <p>Obra de dibujo Nro. 2</p> 	<p>Título:</p> <p><i>Desnudo nº 3</i></p> <p>Obra de dibujo Nro. 3</p> 
<p>Título:</p> <p><i>Desnudo nº 4</i></p> <p>Obra de dibujo Nro. 4</p> 	<p>Título:</p> <p><i>Desnudo nº 5</i></p> <p>Obra de dibujo Nro. 5</p> 	<p>Título:</p> <p><i>Desnudo nº 6</i></p> <p>Obra de dibujo Nro. 6</p> 

Tabla de categorización

Tabla: N° 2

CATEGORIZACIÓN		SIMILITUDES				
DIFERENCIAS	1ra. Categoría	Desnudo	Desnudo			
	Mujeres	Nº 2	Nº 3			
	2da. Categoría					
	Varones	Desnudo Nº 1	Desnudo Nº 4	Desnudo Nº 5	Desnudo Nº 6	

Fuente: elaboración propia

B) Primer nivel de investigación: Categorización (Similitudes)

a) Primera categoría: mujeres

Corresponde a esta categoría dos obras.

- **Desnudo N° 2 y 3:** Habla de la búsqueda de la identidad nacional, la de volver los ojos y reivindicar al aborigen y la de imbuirse en el misticismo del telúrico mundo andino, no sólo para pintar la vivencia y cotidianidad del hombre del Ande, se observa la sensualidad y timidez contrastada con su fortaleza y tenacidad, resaltando la belleza de la mujer, logrando en la figura desnuda de las huachachas el encanto cautivador e inspirador, por medio del manejo y destreza en el arte del dibujo, sin olvidar que ambas se hallan en contraposto permitiendo mayor movimiento y ritmo en cada una de ellas.

b) Segunda categoría: varones

Corresponde a esta categoría cuatro obras.

- **Desnudo N° 4,5,6 y 1:** Habla sin lugar a dudas sobre la búsqueda de la identidad nacional, la revaloración del hombre andino, se resalta en cada una de sus obras un amplio conocimiento y dominio en la representación gráfica de la figura humana en el género del desnudo, no sólo para representar la vivencia y cotidianeidad del hombre del Ande, sino para ser un ferviente defensor de sus derechos e ideales, mostrando a través

del arte del dibujo, en sus diferentes trazos el pensamiento del hombre andino. Estéticamente encuentra la belleza en los rostros y figura en general de hombres quechuas y aymaras, Artista que logró transmitir a través del soporte papel y el lápiz, la morfología andina, la talla pequeña, tórax amplio, abdomen prominente entre otras características del canon andino, asociado a ello existe una buena aplicación y estudio de la luz y la sombra, expresado en las diversas gradaciones valorativas la sensación del volumen por medio del trazo y la trama, anteponiéndose a ellas un suave difumino como base inicial.

C) Segundo nivel de investigación: Categorización (Diferencias)

a) Codificación axial:

Categoría mujeres

Esta categoría se refiere al estudio de la figura humana femenina cuya naturaleza y esencia es el desnudo natural, representada gráficamente una, en valores que van del blanco y negro en el uso de la técnica del lápiz técnico o grafito y la otra, la sanguina como base inicial para luego darle mayor fuerza realce y definición con el carboncillo. La diferencia en la ubicación y posición de la modelo en el soporte siempre buscando variedad en sus obras y la riqueza del movimiento que cada una muestra. La presente categoría nos indica la admiración a la belleza de la mujer del Ande logrando en la figura desnuda el encanto cautivador de su belleza, como la tenacidad y fuerza en su diario caminar.

Categoría varones

La presente categoría se refiere al estudio de la figura humana masculina, su naturaleza y esencia radica en el desnudo natural en distintas posiciones estéticas, mostrando la capacidad compositiva del maestro, ya sea sentado, parado, recostado, con las extremidades superiores extendidas, levantadas apoyadas y la inferiores recogidas, semiflexionadas demostrando en su variedad de ritmo y textura el grado de estudio y dominio anatómico, morfológico y antropométrico de la figura humana andina, señalar también que en la valoración existen marcadas diferencias propiamente en la aplicación de la escala de grises, unas son altas con mayor luminosidad y otras más contrastadas generando mayor

expresividad, logrando transmitir y expresar el pensamiento del hombre andino desde diferentes formas estéticamente encuentra la belleza en los cuerpos de varón producto de su trabajo agrícola que fortalece y define su musculatura. La presente categoría nos indica la fuerza, tenacidad del hombre andino, vigor desde diferentes propuestas estéticas.

b) Codificación selectiva:

Las dos categorías se relacionan de la siguiente manera:

Se observa e interpreta la *categoría mujeres* en las dos obras representadas gráficamente, en las cuales se trasmite un mensaje de búsqueda de la identidad nacional y la de volver los ojos y reivindicar al aborigen e imbuirse en el misticismo del telúrico mundo andino para reinterpretar en una visión nueva y contemporánea, con recursos gráficos diferentes, produciendo un cambio de percepción en el mensaje que sensibiliza al espectador en nuestro nuevo contexto. Cuando nos referimos a la categoría varones, que expresa el pensamiento del hombre andino estéticamente encuentra la belleza en los cuerpos de varones quechuas, aimaras y collas. Esta relación entre ambas categorías no se aleja una de otra en la idea de presentar y resaltar la belleza graficando los rasgos anatómicos, antropométricos, posopográficos y etopéyicos del hombre del Ande.

RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN

3.2. Valoración semiótica o estructura artística (Dimensiones estéticas)

A) Obra dibujo N° 1

(Desnudo N° 1)



FICHA INFORMATIVA DE LA OBRA

Autor	Mariano FUENTES LIRA
Título	Desnudo varón
Dimensiones	41cm x 32.5cm
Ubicación	Vice Presidencia Académica de la UNDQT
Técnica	Lápiz
Género	Figura humana

Discurso crítico

En las obras de Mariano Fuentes Lira se aprecia una constante búsqueda de identidad nacional y cultural, la reivindicación del hombre andino extrayendolos del olvido y la opresión para mostrar su belleza en todas sus formas.

En las figuras humanas graficadas, se observa que fueron ejecutadas con líneas expresivas y a la vez sutiles, enérgicas, rostros esforzados con unidad y efecto valorativo en base a gradaciones de grises con fondos simples que permiten resaltar a la figura principal.

Realizó dibujos en lápiz grafito, sepias, carboncillo, sanguina, pastel, existiendo gran cantidad de bocetos, su fuente principal lo andino, neto, puro y original.

El género de la obra el desnudo, es la representación que consiste en exaltar la belleza de la figura humana natural, sin poses provocativas ni objetos que distorsionen su belleza, utilizando los elementos visuales en congruencia, permitiendo generar el conocimiento y la comprensión conducentes a la categorización, observando en la obra analizada que ha llegado a la categoría de lo bello en el desnudo natural, porque nos apertura mostrar y exaltar la figura humana y sus formas, permitiéndonos apreciar con un placer controlado.

Es importante señalar que para expresar una idea es importante tener en claro qué técnica nos permitirá lograr el objetivo planteado, el artista para este trabajo empleó la técnica del lápiz grafito, que por sus bondades nos permite lograr variedad de grises que van desde las gradaciones más blandas a otras más duras, texturas visuales entre otras que iremos describiendo más adelante, asociado a esta técnica, se emplean otros instrumentos como son el papel o soporte, gomas o borrador, sacapuntas y tablero.

Entre la década de los 20 a los 40 surgió una corriente de denuncia y reivindicación ante una clase social marginada dando soporte a la aparición en el arte el estilo o tendencia indigenista, la misma que expresa la belleza del campesino de la zona del Ande con pleno carácter e inspiración.

La proporción, considerada como la relación de medida del todo en relación a sus partes, en la figura humana está estrechamente relacionada con el canon y el módulo y en nuestro estudio, nos basamos en la propuesta del canon andino de siete cabezas y media para la figura humana. Existen muchos autores que plantean un canon ideal para determinar la antropometría del hombre en función a sus diferentes características posopográficas. La estructura del encuadre o emblocamiento, es otro elemento visual que debemos resaltar en

los dibujos considerando que son notas rápidas que ejecuta el artista, el movimiento expresivo y ubicación en la que realiza la composición, poniendo en práctica el encuadre, para una buena distribución de los diferentes elementos como se denota en el trabajo realizado.

La perspectiva por superposición de planos nos permiten ver efectos de volumen y tridimensionalidad apoyados por otros recursos como la textura, la gradación, generando profundidad por efectos de espacios interpuestos, ya que la imagen de la figura humana masculina se encuentra sobre la banca, lo cual da la sensación de dos planos que va generando profundidad y atmósfera visual.

Otro elemento compositivo que es bueno resaltar es el equilibrio por compensación de masas, que se basa en una distribución de elementos asimétrica porque la gran parte de la figura humana lleva el peso visual al lado izquierdo de la composición, mientras que la parte de las manos y uno de los pies como la imagen de la varilla equilibran y contrapesan.

Ahora bien llegamos a un aspecto importante de este análisis cuya morfología en los aspectos antropométricos, describimos al hombre andino que habita la sierra sur del Perú y parte del altiplano boliviano, como un sujeto de talla pequeña, peso corporal bajo, tórax amplio, abdomen prominente, con extremidades delgadas y cortas y lo grotesco de la forma, destacando en manos y pies, para el logro de la calidad por medio del dibujo en su representación consideramos importante la textura o trama, toda vez que ésta sugiere suavidad o rugosidad en el trabajo son de características sutiles y cuidadosamente elaboradas por medio del lápiz técnico. Para ello se empleó la línea y a través de ella el contorno de las formas, mostrando definición y expresividad, por el cambio e intensidad de los valores o escala de grises,

El color monócromo, es el valor se presenta por medio de la escala graduada entre el blanco y el negro son límites extremos de la luz asociados a la diferencia de intensidades de la sombra forma los valores del claro, oscuro, pasando por los intermedios, los cuales son progresivos desde la claridad más intensa a la sombra más oscura, su ritmo es alternante, ya que se encuentra en la sucesión de las formas y líneas en la expresión de la figura humana, los cuales son variados, pero de un tamaño diferente enriqueciendo la obra de arte.

B) Obra dibujo N° 2
(Desnudo N° 2)



FICHA INFORMATIVA DE LA OBRA

Autor	Mariano FUENTES LIRA
Título	Desnudo mujer
Dimensiones	42cm x 32.5cm
Ubicación	Vice Presidencia Académica de la UNDQT
Técnica	Lápiz
Género	Figura humana

Discurso crítico

Su profundo respeto por los demás y la humildad de maestro, hicieron que Mariano Fuentes Lira sea acogido gratamente en el entorno artístico y académico cambiando todo el sistema de enseñanza de la ERBA como gran Director que fue; hombre sencillo con profundo respeto a las personas, por tales virtudes fue acogido con profundo cariño por el círculo artístico de entonces, reestableció e implantó un nuevo modelo de respeto, puntualidad y responsabilidad, gracias a su gestión de innovador, se obtuvo el nivel Académico Superior, así como el actual local de la calle Marqués. Es considerado como el máximo representante destacado de la pintura indigenista en Cusco, en el que se refleja su amor por lo andino.

Después de una fructífera labor artística y académica en la comunidad de Warisata, donde tuvo contacto directo con las mujeres del Ande, llamadas cariñosamente huachachas.

El género de la obra a estudiar es el desnudo natural en el que se pone de manifiesto la belleza de la figura humana femenina del Ande. En posición muy sobria pero de movimiento exquisito, la misma que no altera la idea estética del cuerpo desnudo de la mujer. El desnudo ha tenido desde tiempos antiguos un marcado componente artístico, por cuanto el cuerpo humano es objeto de atracción y admiración.

La categoría de la obra como la anterior se halla en la demostración de lo bello, exhibiendo la figura con sobriedad, no distorsionando la lectura, generando agrado al visualizarla. Para la representación de esta imagen, el artista hizo uso de la técnica del lápiz técnico, asociando a ello otros instrumentos como el soporte conocido hoy en nuestro medio artístico como papel craf, las gomas o borradores como el tarjador, tablero, entre otros.

El estilo y la tendencia de la obra se ubican dentro de la corriente indigenista, fue un proceso ideológico, político, social y artístico, tal vez no produjo los cambios esperados pero sí los sumergió del atraso y olvido, acogió con mucha responsabilidad este reto porque entendió que forman la esencia de nuestras raíces y que entendamos que es la tierra así como el lugar de origen, quien determina las características morfológicas de los hombres.

La proporción es académica, la figura humana de la mujer tiene siete cabezas y media según el canon (tipo medio de Ritcher), muy congruente con lo planteado en el la figura andina, entendiendo que es la correspondencia del todo con sus partes. En cuanto a la estructura el encuadre o emblocamiento, se denota la posición vertical en la composición

artística de la figura humana femenina, generando exaltación y belleza, recordando que las verticales generan sensación de elevación. En la posición utilizada por el artista, podemos distinguir el contraposto que no es otra cosa que la oposición de las distintas partes del cuerpo humano con la intención de otorgarle mayor movimiento.

La perspectiva y la profundidad por efectos de espacio interpuesto nos permiten generar tridimensionalidad en uno bidimensional. Es la parte de toda forma bajo cualquier condición en la que podemos observar el punto de vista y el nivel de vista, generando atmósfera visual. El equilibrio de masas de la obra es apreciado gracias a que todo el peso del cuadro es simétrico toda vez que la figura femenina se halla en la parte central, pero el movimiento corporal es variado en cuanto al rostro, los brazos hacia atrás, la pierna izquierda de la mujer ligeramente flexionada, el tórax ligeramente en tres cuartos, todas estas diferencias en la composición crean una especie de balance de los pesos visuales y variedad en la unidad.

En la morfología de aspectos antropométricos visualizamos a una mujer de talla pequeña, peso corporal bajo, tórax amplio, abdomen prominente, con extremidades delgadas y cortas y pómulos salientes, piel gruesa y robusta propia de la actividad agrícola.

La trama o textura, es la relación secuencial entre la luz y la sombra, generando gradaciones altas medias y bajas. La diferencia de intensidades de la sombra forman los valores del claro oscuro, los cuales son progresivos desde la claridad más intensa o alta a la sombra más oscura o baja. Nos permite transformar visualmente la superficie. Los contornos de la figura están definidas por líneas secuenciales de diferentes gradaciones en la valoración, la diferencia e intensidad del trazo es la que hace percibir la silueta de la figura, denotando el dominio del estudio de la luz y la sombra, se denomina como una línea cerrada que genera una determinada figura definiendo su forma regular e irregular, la diferencia e intensidad del valorado es la que hace percibir el contorno de las formas y se pueden distinguir las figuras con claridad, intensidad, fidelidad como el volumen.

La línea en el contorno está definida por el estilo y la técnica del artista. Los contornos de las formas están definidos por las líneas y por el cambio de gradaciones en el valorado, El color monocromo es por el valor de un tono en una situación en la escala graduada entre el blanco y el negro, limites extremos de la luz. La diferencia de intensidades de la sombra forma los valores del claro oscuro, los cuales son progresivos desde la claridad más intensa

a la sombra más oscura, finalmente el ritmo es una sucesión de formas y movimientos lineales acompasados en la figura, se presenta de una manera alternante porque se encuentra en la sucesión de las formas de la figura humana, los cuales son bastante similares, pero de tamaños diferentes.

C) Obra dibujo N° 3
(Desnudo N° 3)



FICHA INFORMATIVA DE LA OBRA

Autor	Mariano FUENTES LIRA
Título	Desnudo mujer
Dimensiones	77.0 cm x 47.5 cm
Ubicación	Colección familia Fausto Huillca Huamán
Técnica	Mixta carboncillo y Sanguina
Género	Figura humana

Discurso crítico

En el Cusco es de apremiante necesidad, la formación de una entidad, para el estudio serio, metódico, técnico y sostenido del arte propiciando el aprendizaje de lo incaico y colonial; inclusive del período republicano, períodos en los que la plástica, con excepción del republicano fuera la faceta espiritual de primordial importancia; la testimonian la profusión y grandiosidad de la arquitectura, pintura, escultura y otras artes, que hoy nos llenan de orgullo y fortalecen nuestra esencia cultural y artística y a su vez es fuente de inspiración para el arte de nuestros tiempos.

El desnudo natural es el género que enmarca a la obra analizada, que nos permite representar posiciones nada provocativas, ni elementos que distorsionen la idea estética del cuerpo desnudo. Al estudiar la figura humana nos damos cuenta que ésta encierra en su ejecución gráfica diferentes problemas como el movimiento, su dinamismo, su morfología, El desnudo ha tenido desde tiempos antiguos un marcado componente estético, por cuanto el cuerpo humano es objeto de atracción y admiración; categorizamos la obra dentro de lo bello, pues nos permite exaltar el cuerpo humano femenino permitiéndonos tener una apreciación estética controlada. La técnica de dibujo es mixta, podemos observar que se utilizó la sanguina como base mediante un ligero esfumado para luego con el uso del carboncillo blando o semigraso como en nuestro medio es conocido reforzar, detallar y acentuar los elementos más importantes como el rostro y delimitar el contorno de la figura.

Importante recordar las recomendaciones de los maestros de utilizar instrumentos que sean los más apropiados, en la obra se emplearon materiales adecuados que permitieron tener mejores resultados usándose para su desarrollo el lápiz sanguina, carboncillo, gomas, papel, sacapuntas y tablero. El objeto artístico en su contexto social está enmarcado dentro de la corriente del indigenismo, entendiendo que la palabra indígena proviene del latín que quiere decir “natural de” es originario del país o lugar del que se trata, el artista denota en sus formas la belleza de la mujer del campo, mostrando a su vez el valor y la riqueza cultural e histórica que éstas encierran en sus raíces de identidad, con pleno carácter e inspiración, sin la necesidad de llegar al realismo y encontrando la forma de expresión original.

La proporción viene a constituir la relación comparativa entre elementos similares de la figura humana, de una parte con el todo o viceversa, por tanto el canon empleado en ambas figuras de mujer considera siete y media cabezas según el canon andino, y el tipo medio planteado por Richer. En cuanto a la estructura o encuadre, denota la posición vertical en la composición artística de la figura humana femenina. Según selección del artista buscando mayor movimiento y procurando no repetir e introduciendo variedad en las formas, la perspectiva nos invita a evaluar la imagen, ésta se encuentra en posición vertical, frontal y al lado izquierdo de ella encontramos otra imagen de perfil y de menor tamaño, el cual nos muestra la sensación visual de lejanía o distancia que va generando profundidad y atmósfera visual. En la distribución de los elementos de las féminas se observa el contrapeso de la imagen mayor con la de menor tamaño, cada una representa por su ubicación o comportamiento como un peso visual, porque ejerce una fuerza óptica. Una figura bien compuesta se encuentra en equilibrio si los pesos de los distintos elementos que la forman se compensan entre sí.

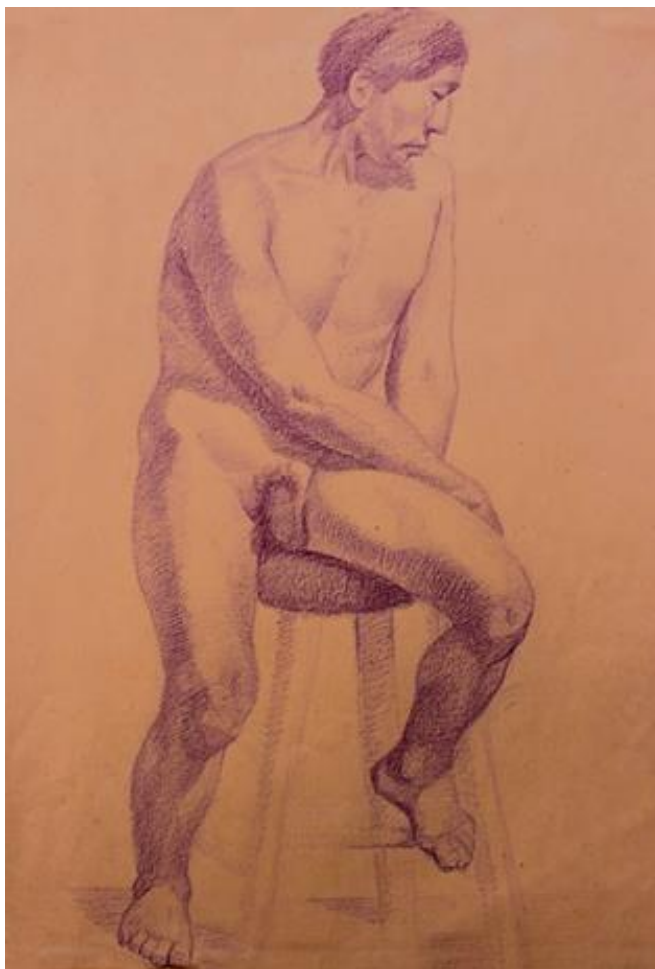
La morfología (forma) aspectos antropométricos, podemos describir a la mujer andina que habitaba la sierra sur del Perú y altiplano boliviano, como un sujeto de talla pequeña, peso corporal bajo, tórax amplio, abdomen prominente, con extremidades superiores delgadas y cortas, de cabello lacio, los ojos rasgados y pómulos salientes que resaltan. El desarrollo de los dibujos es de características suaves y cuidadosamente elaboradas con técnica mixta en la que se empleó la sanguina reforzada por el carboncillo para generar sensación de volumen por medio del trazo y trama sutil y delicada, la diferencia e intensidad del valorado es la que hace percibir el contorno de las formas y se pueden distinguir las figuras con claridad, intensidad y fidelidad, la textura en un dibujo es visual generando sensaciones y calidad, es otro elemento importante y determinante en el desarrollo volumétrico, siendo la relación secuencial entre la luz y la sombra, generando gradaciones altas medias y bajas con diferencia de intensidades de sombra que forman los valores del claro oscuro, los cuales son progresivos desde la claridad más intensa o alta a la sombra más oscura o baja.

El ritmo es de carácter alternante se visualiza en la sucesión de las formas de la figura humana, los cuales son similares pero de tamaños diferentes, cuenta con elementos diversos

capaces de crear una secuencia intercalada entre elementos débiles, los intervalos, otros fuertes, los acentos.

D) Obra dibujo N° 4

(Desnudo N° 4)



FICHA INFORMATIVA DE LA OBRA

Autor	Mariano FUENTES LIRA
Título	Desnudo varón
Dimensiones	43.0 cm x 33.0 cm
Ubicación	Colección familia Fausto Huillca Huamán
Técnica	Lápiz
Género	Figura humana

Discurso crítico

Aún no hay monografías esbozos de historia del arte cusqueño, o ensayos de carácter estético, que den luz sobre el caudaloso acervo artístico que poseemos, Y cuyo prestigio, crece cada día más y más, siendo también a su vez, un riquísimo filón intocado todavía, para los estetas, monografistas, historiadores y sociólogos americanistas. Si se ha escrito un par de libros y muchísimos artículos periodísticos en el país y en el extranjero, son generalmente incompletos, fragmentarios, en su mayoría poco documentados; sobre todo, de reducida circulación, de ahí que el pueblo hasta el momento, no conozca el valor intrínseco, ni el justiprecio de su patrimonio; quizá por eso su aparente indiferencia para los monumentos arqueológicos y coloniales que se desmoronan, el tráfico ilícito de lienzos y esculturas y tantas joyas, que a diario se pierden, sin que las entidades encargadas de su custodia digan algo.

Luego de este preámbulo nos permitimos describir la obra, su género es el desnudo, es aquella representación de cuerpo humano al natural en el que aparece la figura de una manera sobria sin poses provocativas, ni elementos que distorsionen la idea del cuerpo desnudo. La representación del desnudo ha sido un tema que se ha tocado desde tiempos muy antiguos como símbolo de belleza y exaltación, atracción y admiración. Por todo ello llegamos a categorizarla dentro de lo bello, consiste en mostrar y exaltar la figura humana estética al natural y sus formas nos permiten apreciar placer controlado. En la ejecución de los dibujos producto de la investigación se empleó la técnica al lápiz, el mismo que nos permiten obtener variedad de gradación en la escala de grises desde las más blandas hasta las más duras, esta técnica requiere para su ejecución de instrumentos que permitan el desarrollo práctico adecuado como los sacapuntas, gomas, papel, tableros. En la década de los 20 a los 40 surgió una corriente de denuncia y de reivindicación del hombre indígena valorando sus características propias como resaltando la belleza con pleno carácter e inspiración, posee el canon de siete cabezas y media o figura humana andina, en lo referente al emblocamiento o encaje, éstas se presentan como notas rápidas que realiza el artista, que en ocasiones sorprenden los gestos y el movimiento expresivo y ubicación de formas y anatomía en la que realiza su lenguaje compositivo, poniendo en práctica el encuadre para una buena distribución de elementos como se denota en el trabajo realizado, nos permite a su vez delimitar la luz y sombra en la figura.

La perspectiva por superposición de planos se observa cuando la figura humana denota formas que van opacando su nitidez en relación a los planos de lejanía por el hecho que la imagen está sentada, por lo que está sobre puestos según su lugar en los planos, esto crea la sensación de atmósfera y perspectiva de los elementos y es importante señalar, en la distribución de los elementos de la figura masculina, se observa el contrapeso entre el volumen del lado derecho de la imagen con la inclinación y movimiento de las extremidades hacia el lado izquierdo generando compensación, la misma que ejerce una fuerza óptica., una composición se encuentra en equilibrio si los pesos de las distintas masas que la forman se compensan entre sí. La posición de la figura humana que va al lado derecho de la composición contrapesa con la parte de la pierna izquierda recogida con la contraria que se halla extendida generando firmeza y soporte.

En la morfología se visualiza un sujeto de talla pequeña, peso corporal bajo, tórax amplio, abdomen prominente, con extremidades gruesas y cortas, podemos resaltar los pómulos salientes, el elemento visual que nos permite resaltar las formas es la textura, esta es de características expresivas, delicadamente trabajadas con la técnica del lápiz, para generar sensación de volumen por medio del trazo y trama, nos permite determinar el tipo de piel gruesa del personaje, es expresivo por la forma del valorado con trazos que resaltan el contraste, tomando en cuenta la proyección de la luz en contra posición de la sombra mientras que la textura del entorno nos presenta un cuerpo rudo, tosco, es así que los contornos de la figura están definidas por líneas secuenciales de diferentes gradaciones en la valoración. La diferencia e intensidad del trazo es la que hace percibir la silueta, denotando el dominio en el estudio de la luz y la sombra. Se pueden distinguir también la claridad, definición y fidelidad, la anatomía a través de un estudio bien logrado de la musculatura se asocia a este análisis la relación secuencial entre la luz y sombra, generando gradaciones altas medias y bajas. La diferencia de intensidades de la sombra forma los valores del claro oscuro, es importante señalar la presencia de luz natural como de la artificial. Otra característica importante es señalar en el valor que nos permite la definición de formas anatómicas, tez o color de piel y contextura grotesca y fornida, producto de su labor diaria en el campo, finalmente el análisis del movimiento del dinamismo que podemos percibir por medio del ritmo, se visualiza en la sucesión de formas de la figura humana, los cuales son similares, pero de tamaños diferentes. Se advierten elementos

diversos capaces de crear una alternancia entre elementos débiles, los intervalos, otros fuertes, los acentos.

E) Obra dibujo N° 5

(Desnudo N° 5)



FICHA INFORMATIVA DE LA OBRA

Autor	Mariano FUENTES LIRA
Título	Desnudo varón
Dimensiones	43.0 cm x 33.0 cm
Ubicación	Colección familia Fausto Huilca Huamán
Técnica	Lápiz
Género	Figura humana

Discurso crítico

El maestro Mariano Fuentes Lira, es uno de los más importantes artistas representantes del indigenismo en Cusco: en contraposición a la época del romanticismo de entonces lo lleva a desarrollar la pintura indigenista con la que se identifica su producción artística plasmando amor por lo andino.

En uno de sus mensajes nos dice “Soy un cusqueño desde mis ancestros, pese a mi educación y cultura occidental, no he perdido del todo mis sentimientos raigales y ahora, en la madurez avanzada de mi vida, me siento más peruano, tengo más conciencia de mi cusqueñismo, como hombre de la tierra cusqueña que soy. Por lo que creo que lógicamente, mi obra artística reflejará mis deseos, mis aspiraciones, que no son de un costeño, un limeño y mucho menos capitalino, cuya idiosincrasia produce un alejamiento artístico y negativo con el resto del país” (Mariano Fuentes Lira. 1981.).

Luego de estas pequeñas líneas, podemos percibir que su obra está muy arraigada con lo manifestado, el dibujo se encuentra enmarcado dentro del género del desnudo artístico, representación que consiste mostrar la belleza de la figura al natural, no olvidemos que el desnudo ha sido representado por grandes artistas a través del tiempo, logrando atracción y admiración no siendo una excepción el cuerpo de la figura humana andina. Esta obra por la calidad del trabajo ésta categorizada dentro de lo bello, sin necesidad de magnificarlo sino mediante un placer regulado y controlado, se observa un trabajo exquisito en el manejo de la línea y esto es producto del dominio de la técnica. En la presente investigación de la obra se puede ver el desarrolló con la técnica del lápiz técnico o grafito de minas de diferentes grados desde el más duro hasta el más blando, los mismos que nos permiten obtener variedad de gradación en la escala de grises acompañado de otros instrumentos que permiten el mejor logro del trabajo artístico. En cuanto al estilo artístico, vendría a ubicarse dentro del indigenismo que según la historia nos manifiesta que fue un proceso ideológico, político, social y artístico que si bien no produjo en los indios los cambios esperados, por lo menos los redimió del olvido en que vivieron en la etapa colonial, es por ello que la intención del artista es mostrarnos la riqueza estética que encierra la figura humana del hombre del Ande, del campesino indígena con pleno carácter, vigor e inspiración, como se entenderá sostener un pensamiento indigenista el que permitió que dé una mirada a su pasado, a sus usos y costumbres y que entendamos que formamos parte de este grupo

humano que es la esencia de nuestras raíces precolonialista y es muy rica en varios aspectos, siendo la tierra el lugar de origen quien determina las características bio-psicológicas, es decir, su morfología y antropometría. Desde entonces hemos empezado a voltear nuestra mirada hacia nuestras raíces y poderla apreciar y valorar, no se quiere lo que no se conoce, por eso los estudiosos se interesaron en determinar que antropometría correspondería a personas con estas características. Ritcher plantea el tipo medio como canon de siete cabezas y media y que se relaciona con los dibujos planteados por Fuentes Lira, entendiendo que es la relación existente entre el todo con las partes.

En lo referente al equilibrio, se observa a un hombre en posición vertical ligeramente centrada donde el mayor peso visual se encuentra en la parte izquierda del modelo y en contraposición busca compensación en las masas apoyado con ambas manos sobre un pedestal. La obra esta trabajada por bloques geométricos y el movimiento es el contraposto en la búsqueda de la variedad en la ubicación de las formas, por tanto en la perspectiva observamos la superposición de planos, la imagen de la figura humana masculina se encuentra con una inclinación sobre una superficie circular lo cual da la sensación de dos planos, que va generando distancia y atmósfera visual. En lo referente a la morfología, describimos al hombre andino que habita la sierra del Perú como un sujeto de talla pequeña, peso corporal bajo, tórax amplio, abdomen prominente, con extremidades bien definidas y las inferiores cortas y lo grotesco de la forma, destacando en manos y pies. Para esta representación utilizó como medio de manifestación visual a la textura que es de características expresivas y cuidadosamente elaboradas codificando el espacio en profundidad dicen que no existe método más sencillo que el uso de la gradiente texturada para representar la profundidad. Las líneas en los contornos están definidas por los contrastes y la intensidad lumínica del cuerpo, dicho de otro modo, los contornos de las formas están definidos por las líneas y por el cambio o gradación del valor tonal, la diferencia del valorado es la que hace percibir el contorno de las formas y se pueden distinguir las figuras con claridad, intensidad y fidelidad.

El color está presente en la obra a través de los diferentes valores monócromos en una situación dentro de la escala graduada de grises entre el blanco y el negro, límites extremos de la luz. La diferencia de intensidades de la sombra forma los valores del claro oscuro, los

cuales son progresivos desde la claridad más intensa a la sombra más oscura, pasando gradualmente por los tonos intermedios.

El ritmo es alternante porque se encuentra en la sucesión de las formas de la figura humana, los cuales son bastante similares, pero de un tamaño diferente, producto de posición en contraposto observando que la pierna izquierda se halla fija en el piso y la derecha se encuentra en descanso o flácida, dando variedad y movimiento a las formas.

F) Obra dibujo N° 6
(Desnudo N° 6)



FICHA INFORMATIVA DE LA OBRA

Autor	Mariano FUENTES LIRA
Título	Desnudo varón
Dimensiones	24.0 cm x 17.0 cm
Ubicación	Colección familia Fausto Huillca Huamán
Técnica	Lápiz
Género	Figura humana

Discurso crítico

Esperemos que las generaciones venideras con amor e intensa emoción estética rastreen la raíz, la línea maestra del arte cusqueño, investigando el aporte de grandes artistas que dejaron huellas imperecederas en la historia de la plástica de nuestro medio evitando caer en la sumisión, ni mucho menos al arte importado. El arte occidental se encontró con el arte autóctono fusionándose y dando resultado la transculturación, que nos hace ver meridianamente en su ***Ruta cultural del Perú***, el Dr. Luis E. Valcárcel fue un cusqueño, admirador y estudioso de nuestro arte y artesanía colonial.

En la dimensión creativa del género del desnudo se ubica la obra que describiremos, es la representación que consiste en mostrar la belleza de la figura humana al natural sin poses que perturben una mirada que recorra visualmente el bien logrado trabajo artístico. Es importante puntualizar que un artista destacado debe tener como base y cimiento el dominio y manejo de la figura humana, el dibujo lo categorizamos desde lo bello, porque nos conduce a percibirlo con éxtasis y disfrute estético, la técnica empleada es el lápiz técnico o grafito blando, pues se utilizó minas de lápices de diferentes grados para encontrar la variedad en los diferentes grises que se notan a simple vista, no olvidando que este proceso de desarrollo requiere del auxilio de otros instrumentos como el papel o soporte, las gomas, sacapuntas y tablero que permiten el logro de los objetivos planteados por el artista.

El estilo y la tendencia es indigenista, por ser una expresión que deriva de la palabra indígena, ésta a su vez de indio, de aquél ser autóctono, natural, campesino u obrero que fue social y culturalmente débil, marginado por mucho tiempo desde la ocupación española y posteriormente por sociedades dominantes y es el artista quien con su pensamiento de reivindicación en sus obras expresa su denuncia y busca mostrar la belleza de los hombres que representan las raíces de nuestra identidad cultural que aún mantienen en sus genes toda la sabiduría ancestral de grandes culturas que nos antecedieron. En cuanto a la dimensión compositiva, la proporción del personaje es académica, ya que está dispuesto en siete cabezas y media según corresponde el canon andino. En cuanto al planteamiento estructural, lo ha realizado por bloques con una buena distribución de elementos como se denota en el trabajo realizado a lápiz, nos permite a su vez delimitar la luz y sombra en la figura.

La perspectiva está dispuesta al nivel visual sobre el cuadro por medio de planos, en el trabajo artístico la figura se halla en reposo en posición horizontal mostrando sensación de descanso relajamiento. En cuanto al equilibrio de masas, podemos ver que la ubicación del peso visual se halla en la tercera parte hacia el lado derecho del observador en un punto o línea armónica, la misma que encuentra un contrapeso con la pierna izquierda que se halla extendida generando equilibrio.

La morfología y los aspectos antropométricos se presentan en la obra a un sujeto de talla mediana, peso corporal ligero, tórax amplio, abdomen prominente, con extremidades bastante desarrolladas donde la musculatura se demarca, la textura por medio de la trama y trazos distinguen la forma de las líneas; La textura visual se encuentra en toda la piel de la figura humana resaltando sus formas y el volumen. Así mismo, la técnica que se empleó en la imagen crea espacios vacíos entre los ángulos aumentando la expresividad que ésta genera.

La línea de contorno de las formas están definidas por trazos bastante pronunciadas que le dan mayor fuerza y definición a las formas con el contraste bien marcado que diferencia a la luz de la sombra pasando por medios tonos en el valorado, la diferencia e intensidad de los grises es la que hace percibir el contorno de las formas y se pueden distinguir las figuras con claridad, exaltación y fidelidad.

El color está presente en las diferentes representaciones en el dibujo por lo tanto es monocromo, ya que es el valor de un tono en una situación en la escala graduada entre el blanco y el negro pasando por los grises extremos que delimitan la luz y la sombra. La diferencia de intensidades de la sombra forma los valores del claro oscuro, los cuales son progresivos desde la claridad más intensa a la sombra más oscura

El ritmo alternante de las líneas y formas que se dibujan es progresivo, ya que aumentan o bajan sus tamaños según la imagen. Se encuentra en la sucesión de los elementos de la figura humana, los cuales son bastante similares, pero de un tamaño variado, cuenta con elementos diversos capaces de crear una alternancia entre elementos débiles, los intervalos; otros fuertes, los acentos,

CAPÍTULO IV

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

CONCLUSIONES

Primera:

En la interpretación de los dibujos del maestro Fuentes Lira se observa no sólo la importancia del dominio profesional de su labor artísticopráctica, que comprende entre otros el estudio morfológico, anatómico antropométrico y la valoración, sino que encontramos también un valiosísimo aporte al estudio de la figura humana referente al hombre del Ande y sus características prosopográficas como las etopéyicas, que son rasgos que diferencian al poblador andino y asociado a este análisis, se evaluó el contexto social político en el que se enmarcaron sus obras. La corriente indigenista es arte comprometido de denuncia y lucha por la reivindicación del hombre del Ande en la búsqueda de sus orígenes y raíces, valorando el trabajo y su importancia en el espacio social en el que se ubican, sacarlos del olvido y mostrar que encierran identidad cultura historia de los hombres que se asentaron en estas tierras antes de la llegada de los invasores y que su aporte cultural es importante para el desarrollo de los pueblos y que ahora son ellos los personajes líderes en el progreso de nuestra sociedad y que cultivan valores que son ejemplo de imitar.

Segunda:

Es importante señalar que en el análisis y categorización de la obra se consideró la codificación axial, el discurso crítico, la codificación selectiva, en las cuales notamos la gran diferencia entre las facciones del varón como de la mujer, mostrando en unos el vigor, la rudeza la expresividad en su anatomía y morfología. Se observa que la línea es más definida con el propósito de resaltar la figura del hombre andino y por otra parte a la mujer con esa sutileza, dulzura, pero fuerte robusta con mucho coraje, ambos con el propósito de búsqueda de la identidad nacional y volver la mirada hacia el nativo y comprender el telúrico mundo andino.

Tercera:

Al momento de la muestra de los seis dibujos del maestro Fuentes Lira se encontraron valores estéticos importantes como la búsqueda de la belleza de la figura humana andina.

También el respeto y el valor del pensamiento del hombre andino.

La composición en las obras da un mensaje de identidad pero que a la vez expresan ese despertar por un trato de igualdad de mejores oportunidades y reivindicación como descendientes de una gran cultura.

El desnudo es trabajado con mucha categoría sin distorsionar el mensaje de belleza de la figura humana en posiciones sobrias que no alteran en un pensamiento equívoco sino que permite valorar mejor la morfología y antropometría del hombre andino.

La expresión plástica y destreza en el manejo de las diferentes técnicas empleadas en el arte del dibujo, el trazo de líneas duras y suaves, gruesas delgadas y sutiles, el orden de la trama el volumen, los contrastes que resaltan las facciones propias de la figura humana andina, los movimientos variados que determinan ritmos exquisitos en el lenguaje propio de la composición.

La textura en las obras es expresiva permitiendo la definición de formas anatómicas del hombre andino, como las diferentes gradaciones valorativas que enriquecen la estética a través de la línea en los dibujos, permitiendo distinguir el color de piel y contextura demarcada, por medio de trazos y tramas a las cuales se anticipa un ligero difumino.

La expresión en la figura que denota fuerza, tenacidad, imposición, producto del trabajo constante del campesino al convivir con la tierra y sus cultivos.

RECOMENDACIONES

Primera:

A los estudiantes y docentes se les recomienda desarrollen el estudio de la figura humana tomando en consideración los criterios y características planteadas por el artista Mariano Fuentes Lira, en la búsqueda de lograr mejores resultados en el momento de estructurar la figura humana y continuar con la investigación estética de la obra del maestro, generando un prototipo de desarrollo de la figura humana andina, sin dejar de lado que la obra debe tener mensaje y sustento conceptual.

Segunda:

A los estudiantes que estén en la búsqueda de conocimientos académicos referentes al estudio de la figura humana andina es importante mantener el esquema y categorización utilizado por el artista, la secuencia metodológica y diferenciar en el tratamiento valorativo y lineal en el varón como en la mujer, no olvidando de dónde procedemos y cuáles son nuestras raíces para continuar impulsando y exaltando la belleza de la figura del hombre del Ande y rescatar ese espíritu luchador y de reivindicación por una causa justa que tuvo con Fuentes Lira.

Tercera:

A los artistas es importante que en las obras de arte se tome en cuenta siempre el uso de valores estéticos que les generen mayor soporte, en la búsqueda de lo bello, apoyados en teorías y conceptos compositivos que permitan resultados propios de un trabajo sustentado en la investigación artística.

Referencia bibliográfica

Castellanos, J.M. (2016). *El análisis prosopográfico o la comparación como una vía intermedia para explorar críticamente la diversidad en las élites*. Revista de Sociología y Antropología.

Crucinta Ugarte E,(1998) *Mariano Fuentes Lira* valioso aporte a la cultura andina. Cusco, Perú: Edición Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes “Diego Quispe Tito.

Editorial Lafalset 94 Azures. D.F México 2012. Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación* (Sexta ed.). México D.F.,

Garavito, G. (2008). *Boceto básico para diseño de figura humana*. Sello Edit. Fundación para la Educación Superior San Mateo.

Hayes (coord), C. (1978). *Guía completa de pintura y dibujo, técnicas y materiales*. Londres: H. Blume Ediciones.

León Maristany, E. A. (7 de Setiembre de 2015). *Instrumentos para lectura de la expresión semiótica, estética, categorización*.

<http://maristanyart.blogspot.com/p/instrumentos-de-investigacion.html>.

Loomis, A. (1956). *El Dibujo en todo su valor*. Buenos Aires, Argentina: Librería Hachette.

Martínez, p. (2013). Programa de educación artística. Recuperado el 31 de octubre de 2017.de

<https://promotoreducacionartistica.blogspot.pe/2013/03/reinterpretación-del-patrimonio-visual.html>.

Newall, D. (2009). *Apreciar el Arte*. Barcelona: Editorial Art Blume,sl.

Océano (s/f), *Curso práctico de dibujo*. Barcelona: España, Editorial Océano

Parramón, (2002). *Todo sobre la anatomía artística* Barcelona: España, Parramón Ediciones S.A, primera: edición.

Parramón, (1985). *Materiales, utensilios y técnicas del dibujo artístico* Barcelona: España.

Villafañe, J. (2006) *Introducción a la teoría de la imagen*. España. Universidad Complutense de Madrid.

APÉNDICES

APÉNDICE A

INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN DE LOS PROCESOS CREATIVOS POR CADA EXPRESIÓN

CUADRO N° 1

A) Instrumentos de valoración semiótica



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Desnudo varón N° 1

TÉCNICA: lápiz técnico

DIMENSIONES: 41cm x 32.5cm

Valoración ícono—simbólica

TÍTULO: Desnudo Nº 1				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIÓN Y NO CONVENCIÓN)
ÍCONOS (Semejanza)	Hombre desnudo	Un personaje desnudo sentado sobre un banco con la cabeza reclinada sosteniendo una varilla con ambas manos.	Hombre en posición sentado ideal para realizar un estudio anatómico, morfológico y valores acromáticos.	Interpretación gráfica de la colección de las obras del maestro Mariano Fuentes Lira.
INTERPRETACIÓN GRÁFICA LINEAL	Figura masculina desnuda	Hombre desnudo sentado sobre una banca sosteniendo una vara	Interpretación gráfica de la colección de las obras del maestro Mariano Fuentes Lira. (Lápiz estudio de figura humana masculina.)	Es una interpretación real. (convencional)

Valoración Sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	varón	Posición de descanso y reposo.	Varilla, banca

Valoración sintagmática

	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
Unidades Sintagmáticas	1 personaje, varilla y banca	Connota el cansancio y preocupación que el hombre experimenta a través del tiempo, producto del esforzado trabajo del campo.

B) Instrumento de valoración estética

Valoración de estructura artística

Desnudo nº 1		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Desnudo	Aquella representación de desnudo en el que aparece la figura de una manera natural, sin poses provocativas, ni elementos que distorsionen la belleza del cuerpo desnudo. El desnudo ha tenido desde tiempos antiguos, un marcado componente estético, por cuanto el cuerpo humano es objeto de atracción y admiración.
Categoría	Lo bello	Consiste en mostrar y exaltar la figura humana estética al natural y sus formas nos permiten apreciar placer controlado.
Técnica	Lápiz	En la ejecución de los dibujos, producto de la investigación se empleó la técnica al lápiz grafito, los mismos que nos permite obtener variedad de gradación en la escala de grises.
Instrumentos	Lápiz técnico	Lápiz, sacapuntas, tablero, instrumentos propios de la técnica al lápiz, los que permiten el desarrollo práctico adecuado.
Estilo y tendencia	Indigenista	Pronuncia la belleza del campesino indígena con pleno carácter e inspiración, revalorando su importancia.

DIMENSIÓN COMPOSITIVA		
Proporción	Canon (tipo medio de Ritcher)	Posee el canon de siete cabezas y media o figura humana andina.

Estructura	Emblocamiento o encaje (Loomis).	Son notas rápidas que realiza el artista, que en ocasiones sorprende los gestos y el movimiento expresivo y ubicación de formas y anatomía en la que realiza su lenguaje y composición, poniendo en práctica el encuadre, para una buena distribución de elementos como se denota en el trabajo realizado a lápiz, nos permite a su vez delimitar la luz y sombra en la figura.
Perspectiva	Por superposición de planos (Parramón)	Se observa que la imagen de la figura humana masculina se encuentra sobre un banco, lo cual da la sensación de dos planos, que va generando profundidad y atmósfera visual.
Equilibrio	Compensación de masas (Arnheim)	El cuadro tiene una distribución de elementos asimétricos por la variedad de las formas, generando recorrido visual armónico porque la gran parte de la figura humana lleva el peso visual al lado izquierdo de la composición, mientras que la parte de las manos y uno de los pies, imagen del palo, equilibran en contrapeso.
Morfología (Forma)	Aspectos antropométricos (tipo medio de Ritcher)	Describimos al hombre andino que habita la sierra del Perú, como un sujeto de talla pequeña, peso corporal bajo, tórax amplio, abdomen prominente, con extremidades bien definidas y las inferiores cortas y lo grotesco de la forma, destacando en manos y pies.
	Textura (W. Wong)	Son de características suaves y cuidadosamente elaboradas con la técnica del lápiz, para generar sensación de volumen por medio de textura artificial, del trazo y trama.
Línea	Contorno (Loomis)	Los contornos de la figura están definidos por líneas secuenciales en diferentes gradaciones en la valoración, la diferencia e intensidad del trazo es la que hace percibir la silueta de la figura, denotando el dominio del estudio de la luz y la sombra.
Color	Valor (Juan Carlos Sanz)	Es la relación secuencial entre la luz y la sombra, generando gradaciones altas medias y bajas, la diferencia de intensidades de la sombra forman los valores del claro oscuro, los cuales son progresivos desde la claridad más intensa o alta a la sombra más oscura o baja. Es importante señalar la presencia de luz natural como artificial.

		El valor nos permite la definición de formas anatómicas, tez o color de piel y textura sutil y delicada.
Ritmo	Alternante (Villafañe)	Se visualiza en la sucesión de las formas de la figura humana, las cuales son similares, pero de tamaños diferentes Cuenta con elementos diversos capaces de crear una alternancia entre elementos débiles. los intervalos, otros fuertes, los acentos.

CUADRO N° 2

A) Instrumentos de valoración semiótica

Imagen digitalizada de la obra de arte



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Desnudo mujer N° 2

TÉCNICA: Lápiz Técnico

DIMENSIONES: 42cm x 32.5cm

Valoración ícono—simbólica

TÍTULO: Desnudo N° 2				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)
ÍCONOS (Semejanza)	Mujer desnuda	Personaje en posición vertical, con las manos hacia atrás y la pierna izquierda flexionada se denomina a esta posición contraposto, así mismo se visualiza una prenda de sombrero en el lado inferior derecho de la imagen.	Una mujer andina, típica de la zona alto andina con proporciones bien remarcadas, mostrando sensualidad timidez.	Interpretación gráfica de la obra del maestro Mariano Fuentes Lira.
INTERPRETACIÓN GRÁFICA LINEAL	Figura femenina andina.	Mujer desnuda en posición vertical un sombrero como parte de la composición	Interpretación gráfica de la obra del maestro Mariano Fuentes Lira. (Figura humana femenina)	Es una interpretación real. (convencionada)

Valoración sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Mujer	Timidez, sensualidad y belleza, zona sur del Perú.	sombrero

Valoración Sintagmática

	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
SINTAGMÁTICA UNIDADES SINTAGMÁTICAS	Mujer	Oriunda, belleza y sensualidad
	Sombrero	Pertenencia única de la mujer andina

B) Instrumento de valoración estética

Valoración de estructura artística

TÍTULO DE LA OBRA Desnudo N° 2		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Desnudo	Aquella representación del desnudo en el que aparece la figura de una manera natural sin poses provocativas, ni elementos que distorsionen la idea estética del cuerpo desnudo. El desnudo ha tenido desde tiempos antiguos, un marcado componente estético, por cuanto el cuerpo humano es objeto de atracción y admiración
Categoría	Lo bello	Consiste en mostrar y exaltar la figura humana estética al natural y sus formas nos permiten apreciar placer controlado.
Técnica	Lápiz	Los dibujos producto de la investigación fueron realizados con la técnica al lápiz técnico, los que nos permiten obtener variedad de gradación en la escala de grises
Instrumentos	Lápiz técnico.	Lápiz, sacapuntas, tablero, instrumentos propios de la técnica al lápiz, los que permiten el desarrollo práctico adecuado.
Estilo y tendencia	indigenista	Pronuncia la belleza del campesino indígena con pleno carácter e inspiración.

DIMENSIÓN COMPOSITIVA		
Proporción	Canon (tipo medio de Ritcher)	Posee el canon de siete cabezas y media o figura humana andina.
Estructura	Emblocamiento o encaje (Loomis).	Son notas rápidas que realiza el artista, que en ocasiones sorprenden los gestos y el movimiento expresivo y ubicación de formas y anatomía en la que realiza su lenguaje composición, poniendo en práctica el encuadre, para una buena distribución de elementos como se denota en el trabajo realizado a lápiz, nos permite a su vez delimitar la luz y sombra en la figura.
Perspectiva	Por superposición de planos (Parramón)	Se observa que la imagen de la figura humana femenina se encuentra en posición vertical, lo cual nos genera una sensación de dos planos, con el fondo y de distancia con relación al sombrero que se halla en parte inferior denotando profundidad y atmósfera visual.
Equilibrio	Compensación de masas (Arnheim)	El cuadro tiene una distribución de elementos asimétrica por la variedad de las formas, generando recorrido visual armónico el peso del cuadro se ubica en la parte central de la imagen, los brazos hacia atrás las piernas de la mujer ligeramente doblados en la composición, lo cual crea una especie de balance de los pesos visuales, a este tipo de movimiento se denomina contraposto.
Morfología (Forma)	Aspectos antropométricos (tipo medio de Ritcher)	Se visualiza a una mujer de talla pequeña, peso corporal regular, tórax ancho y amplio, abdomen prominente, con extremidades superiores delgadas y las inferiores cortas y voluptuosas.
	Textura (W. Wong)	Son de características suaves y cuidadosamente elaboradas con la técnica del lápiz, para generar sensación de volumen por medio del trazo y trama.
Línea	Contorno (Loomis)	Los contornos de la figura están definidas por líneas secuenciales de diferentes gradaciones en la valoración, la diferencia e intensidad del trazo es la que hace percibir la silueta de la figura, denotando el dominio del estudio de la luz y la sombra.
Color	Valor (Juan Carlos Sanz)	Es la relación secuencial entre la luz y la sombra, generando gradaciones altas medias y bajas la diferencia de intensidades de la sombra forman los

		<p>valores del claro oscuro, los cuales son progresivos desde la claridad más intensa o alta a la sombra más oscura o baja.</p> <p>Es importante señalar la presencia de luz natural como de artificial.</p> <p>El valor nos permite la definición de formas anatómicas, tez o color de piel y textura sutil y delicada.</p>
Ritmo	Alternante (Villafañe)	<p>Se encuentra en la sucesión de las formas, los cuales son bastante similares, pero de un tamaño diferente. Cuenta con elementos diversos capaces de crear una alternancia entre elementos débiles. los «intervalos», otros fuertes, los «acentos»,</p>

CUADRO N° 3

A) Instrumentos de valoración semiótica

Imagen digitalizada de la obra de arte



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Desnudo mujer N° 3

TÉCNICA: Lápiz

DIMENSIONES: 77.0 cm x 47.5 cm

Valoración ícono—simbólica

TÍTULO: Desnudo N° 3				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)
ÍCONOS (Semejanza)	Dos mujeres desnudas	Dos personajes en posición vertical, una de ellas representa jerarquía por tamaño y la imagen que se encuentra al lado derecho igualmente está en posición vertical una mano en la cabeza y la otra en el vientre	Un par de mujeres con rasgos andinos posando para una representación gráfica.	Interpretación grafica de las obras del Maestro Mariano Fuentes Lira.
Interpretación gráfica lineal	Figura humana de dos mujeres andinas	Dos mujeres desnudas mostrando la belleza y sensualidad de la mujer andina.	Interpretación gráfica de la colección de obras del maestro Mariano Fuentes Lira.	Es una interpretación real. (convencionada)

Valoración sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Mujeres	Exaltación de la belleza de la mujer andina	Mujeres desnudas de frente y perfil

Valoración sintagmática

	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
Unidades Sintagmáticas	Los dos personajes uno grande y uno pequeño	Connotan estabilidad, fuerza, sensualidad y exaltación de la belleza.

B) Instrumento de valoración estética

Valoración de estructura artística

TÍTULO: Desnudo Nº 3		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Desnudo	Aquella representación de desnudo en el que aparece la figura de una manera natural sin poses provocativas, ni elementos que distorsionen la idea de la delicada belleza y sutileza del cuerpo desnudo femenino. El desnudo ha tenido desde tiempos antiguos, un marcado componente estético, por cuanto el cuerpo humano es objeto de atracción y admiración.
Categoría	Lo bello	Consiste en mostrar y exaltar la figura humana estética al natural y sus formas nos permiten apreciar placer controlado.
Técnica	Mixta sanguina y carboncillo	A diferencia de los anteriores el artista nos muestra el dominio de la técnica de la sanguina a través de trazos suaves y esfumados reforzados por la intensidad de la línea que permite el uso del carboncillo acentuando las líneas y formas.
Instrumentos	Lápiz	El empleo de materiales adecuados permiten tener mejores resultados, empleándose para su desarrollo lápiz técnico, sacapuntas, tablero.

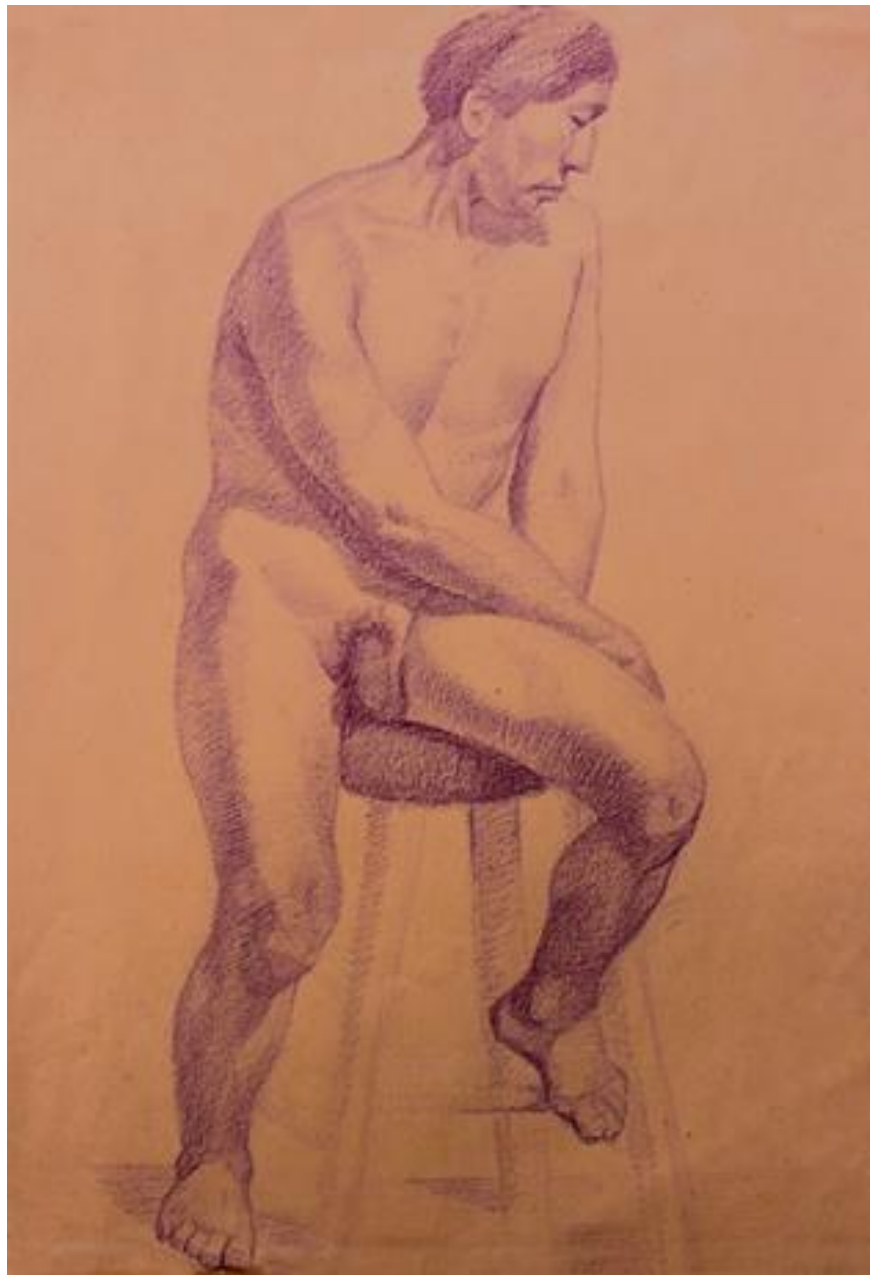
Estilo y tendencia	Indigenista	Pronuncia la belleza del hombre indígena con pleno carácter e inspiración, pero con un sentido reivindicativo de protesta.
--------------------	-------------	--

DIMENSIÓN COMPOSITIVA		
Proporción	Canon (tipo medio de Ritcher)	Posee el canon de siete cabezas y media o figura humana andina.
Estructura	Emblocamiento o encaje (Loomis).	Son notas rápidas que realiza el artista, que en ocasiones sorprende los gestos y el movimiento expresivo y ubicación de formas y anatomía en la que realiza su lenguaje composición, poniendo en práctica el encuadre para una buena distribución de elementos como se denota en el trabajo realizado a lápiz, nos permite a su vez delimitar la luz y sombra en la figura.
Perspectiva	Por superposición de planos (Parramón).	Se observa que la imagen de la figura humana femenina se encuentra en posición vertical en posición frontal y a lado izquierdo de ella encontramos otra imagen de perfil y de menor tamaño, el cual nos muestra la sensación visual de lejanía o distancia que va generando profundidad y atmósfera visual.
Equilibrio	Compensación de masas (Arnheim).	En la distribución de los elementos de las figuras femeninas se observa el contrapeso de la imagen mayor con la de menor tamaño. Cada forma o figura representada sobre un soporte se comporta como un peso visual, porque ejerce una fuerza óptica. Una composición se encuentra en equilibrio. si los pesos de los distintos elementos que la forman se compensan entre sí.
Morfología (Forma)	Aspectos antropométricos (tipo medio de Ritcher)	Describimos a dos mujeres de corte andino que habita la sierra del Perú, figuras que tienen características de talla pequeña, peso corporal bajo, tórax amplio, abdomen prominente, con extremidades bien definidas y las inferiores cortas y gruesas mostrando y lo grotesco de la forma, destacando en manos y pies.

	Textura (W. Wong)	Son de características suaves y cuidadosamente elaboradas con técnica mixta en la que se empleó la sanguina reforzada por el carboncillo, para generar sensación de volumen por medio del trazo y trama sutil y delicada.
Línea	Contorno (Loomis)	Los contornos de la figura están definidos por líneas secuenciales de diferentes gradaciones en la valoración, la diferencia e intensidad del trazo es la que hace percibir la silueta de la figura, denotando el dominio del estudio de la luz y la sombra.
Color	Valor (Juan Carlos Sanz)	Es la relación secuencial entre la luz y la sombra, generando gradaciones altas medias y bajas la diferencia de intensidades de la sombra forman los valores del claro oscuro, los cuales son progresivos desde la claridad más intensa o alta a la sombra más oscura o baja. Es importante señalar la presencia de luz natural como de artificial. El valor nos permite la definición de formas anatómicas, tez o color de piel y contextura sutil y delicada.
Ritmo	Alternante (Villafañe)	Se visualiza en la sucesión de las formas de la figura humana, los cuales son similares, pero de tamaños diferentes Cuenta con elementos diversos capaces de crear una alternancia entre elementos débiles, los intervalos, otros fuertes, los acentos.

CUADRO N° 4**A) Instrumentos de valoración semiótica**

Imagen digitalizada de la obra de arte



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Desnudo varón N° 4

TÉCNICA: Lápiz

DIMENSIONES: 43.0 cm x 33.0 cm

Valoración ícono—simbólica

TÍTULO: Desnudo N° 4				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)
ÍCONOS (Semejanza)	Hombre desnudo	Hombre desnudo sentado sobre un banco con los brazos sobre la pierna izquierda y con la mirada de perfil, en escala de grises.	Representa la estructura anatómica del hombre andino reflejando su anatomía la proporción y estética.	Interpretación grafica de las obras del maestro Mariano Fuentes Lira.
INTERPRETACIÓN GRÁFICA LINEAL	Figura humana de hombre andino desnudo.	Varón desnudo mostrando la belleza y gallardía del hombre andino.	Interpretación gráfica de la colección de obras del maestro Mariano Fuentes Lira.	Es una interpretación real. (convencionada)

Valoración sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Hombre andino sentado	Fuerza, gallardía, grotesco, descanso o reposo.	Banco

Valoración Sintagmática

	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
Unidades Sintagmáticas	Personaje masculino	Denota la fuerza del hombre andino.

B) Instrumento de valoración estética

TÍTULO: Desnudo N° 4		
DIMENSIÓN CREATIVA	TIPO	CARACTERÍSTICAS
Género	Desnudo	Aquella representación de desnudo en el que aparece la figura de una manera natural sin poses provocativas, ni elementos que distorsionen la idea del cuerpo desnudo. El desnudo ha tenido desde tiempos antiguos un marcado componente estético, por cuanto el cuerpo humano es objeto de atracción y admiración.
Categoría	Lo bello	Consiste en mostrar y exaltar la figura humana estética al natural y sus formas nos permiten apreciar con placer controlado.
Técnica	Lápiz	En la ejecución de los dibujos producto de la investigación, se empleó la técnica al lápiz técnico, los mismos que nos permiten obtener variedad de gradación en la escala de grises
Instrumentos	Lápiz	Lápiz, sacapuntas, tablero, Instrumentos propios de la técnica al lápiz, los que permiten el desarrollo práctico adecuado.
Estilo y tendencia	Indigenista	Pronuncia la belleza del hombre indígena con pleno carácter e inspiración, pero con un sentido reivindicativo de protesta.

DIMENSIÓN COMPOSITIVA		
Proporción	Canon (tipo medio de Ritcher)	Posee el canon de siete cabezas y media o figura humana andina.
Estructura	Embloqueamiento o encaje (Loomis).	Son notas rápidas que realiza el artista, que en ocasiones sorprende los gestos y el movimiento expresivo y ubicación de formas y anatomía en la que realiza su lenguaje composición, que pone en práctica en práctica el encuadre, para una buena distribución de elementos como se denota en el trabajo realizado a lápiz, nos permite a su vez delimitar la luz y sombra en la figura.
Perspectiva	Por superposición de planos (Parramón)	Porque la figura humana denota las formas que van opacando su nitidez en relación a los planos de lejanía por el hecho que la imagen está sentada, por lo que está sobrepuestos, según su lugar en los planos, esto crea la sensación de atmósfera y perspectiva de los elementos.
Equilibrio	Compensación de masas (Arnheim)	En la distribución de los elementos de la figura masculina se observa el contrapeso entre el volumen del lado derecho de la imagen con la inclinación y movimiento de las extremidades hacia el lado izquierdo de la imagen, generando compensación, la misma que ejerce una fuerza óptica. Una composición se encuentra en equilibrio si los pesos de las distintas masas que la forman se compensan entre sí. La posición de la figura humana que va al lado derecho de la composición contrapesa con la parte de la pierna izquierda, recogida con la de la derecha que se halla extendida, generando firmeza y soporte.
Morfología (Forma)	Aspectos antropométricos (tipo medio de Ritcher)	Se visualiza un sujeto de talla pequeña, peso corporal bajo, tórax amplio, abdomen prominente, con extremidades gruesas y cortas, podemos resaltar los pómulos salientes.
	Textura (W. Wong)	Son de características expresivas y cuidadosamente elaborados con la técnica del lápiz, para generar sensación de volumen por medio del trazo y trama.

Línea	Contorno (Loomis)	Los contornos de la figura están definidos por líneas secuenciales de diferentes gradaciones en la valoración, la diferencia e intensidad del trazo es la que hace percibir la silueta de la figura, denotando el dominio del estudio de la luz y la sombra.
Color	Valor (Juan Carlos Sanz)	Es la relación secuencial entre la luz y la sombra, generando gradaciones altas medias y bajas, la diferencia de intensidades de la sombra forman los valores del claro oscuro, los cuales son progresivos desde la claridad más intensa o alta a la sombra más oscura o baja. Es importante señalar la presencia de luz natural como de la artificial. El valor nos permite la definición de formas anatómicas, tez o color de piel y contextura sutil y delicada.
Ritmo	Alternante (Villafañe)	Se visualiza en la sucesión de las formas de la figura humana, los cuales son similares, pero de tamaños diferentes Cuenta con elementos diversos capaces de crear una alternancia entre elementos débiles, los intervalos, otros fuertes, los acentos.

CUADRO N° 5**A) Instrumentos de valoración semiótica**

Imagen digitalizada de la obra de arte



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Desnudo varón N° 5

TÉCNICA: Lápiz

DIMENSIONES: 43.0 cm x 33.0 cm.

Valoración ícono—simbólica

TÍTULO: Desnudo N° 5				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)
SÍMBOLOS (Ideas)	Hombre desnudo.	Hombre desnudo en posición vertical apoyado con sus brazos en banco incompleto.	La representación anatómica y dominio técnico del lápiz y el estudio de la luz y la sombra.	Interpretación gráfica de las obras del maestro Mariano Fuentes Lira.
INTERPRETACIÓN GRAFICA LINEAL	Figura humana de hombre andino desnudo.	Varón desnudo mostrando la belleza, elegancia y gallardía del hombre andino.	Interpretación gráfica de la colección de obras del maestro Mariano Fuentes Lira.	Es una interpretación real. (convencionada)

Valoración Sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Hombre desnudo apoyado en un banco.	estudio figura humana andina, demostrando elegancia	Banco o pedestal

Valoración sintagmática

	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
SINTAGMÁTICA Unidades Sintagmáticas	Personaje masculino	Fuerza, vigor y elegancia y gallardía.

B) Instrumento de valoración estética

Valoración de estructura artística

TÍTULO: Desnudo Nº 5		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Desnudo	Es la representación que consiste en valorar la importancia y belleza de la figura humana al natural. El desnudo ha tenido desde tiempos antiguos, un marcado componente estético, por cuanto el cuerpo humano es objeto de atracción y admiración.
Categoría	Lo bello	Consiste en mostrar y exaltar la figura humana estética al natural y sus formas nos permiten apreciar placer controlado.
Técnica	Lápiz	En la presente investigación se desarrolló con la técnica al lápiz de minas de diferentes grados desde el más duro hasta el más blando, los mismos que nos permiten obtener variedad de gradación en la escala de grises
Instrumentos	Lápiz	Lápiz, sacapuntas, tablero, instrumentos propios de la técnica al lápiz, los que permiten el desarrollo práctico adecuado.
Estilo y tendencia	Indigenista	Arte del siglo XX, expresa la belleza del campesino indígena con pleno carácter e inspiración, comprometido con la búsqueda de los orígenes y raíces, con la reivindicación

DIMENSIÓN COMPOSITIVA		
Proporción	Canon (tipo medio de Ritcher)	Comprende la relación del todo con las partes, ubicando nuestro dibujo dentro del canon de la figura andina.
Estructura	Embloqueamiento o encaje (Loomis).	Son notas rápidas que realiza el artista, que en ocasiones sorprende los gestos y el movimiento expresivo y ubicación de formas y anatomía, en la que realiza su lenguaje de composición, poniendo en práctica el encuadre, para una buena distribución de elementos, como se denota en el trabajo realizado a lápiz, nos permite a su vez delimitar la luz y sombra en la figura.
Perspectiva	Por superposición de planos (Parramón)	Se observa que la imagen de la figura humana masculina se encuentra de pie apoyada sobre un banco, lo cual da la sensación de dos planos que va generando profundidad y atmósfera visual.
equilibrio	Compensación de masas (Arnheim)	En la distribución de los elementos de la figura se observa en el contrapeso de la imagen, en compensación con el lado que se halla apoyado al banco. Cada forma o figura representada sobre un soporte, se comporta como un peso visual, porque ejerce una fuerza óptica. Una composición se encuentra en equilibrio si los pesos de los distintos elementos que la forman se compensan entre sí.
Morfología (Forma)	Aspectos antropométricos (tipo medio de Ritcher)	Describimos al hombre andino que habita la sierra del Perú, como un sujeto de talla pequeña, peso corporal bajo, tórax amplio, abdomen prominente, con extremidades bien definidas y las inferiores cortas y lo grotesco de la forma, destacando en manos y pies.
	Textura (W. Wong)	Son de características suaves y cuidadosamente elaboradas con la técnica del lápiz, para generar sensación de volumen por medio del trazo y trama.
Línea	Contorno (Loomis)	Los contornos de la figura están definidos por líneas secuenciales de diferentes gradaciones en la valoración, la diferencia e intensidad del trazo es la que hace percibir la silueta de la figura, denotando el dominio del estudio de la luz y la sombra.
Color	Valor (Juan Carlos Sanz)	Es la relación secuencial entre la luz y la sombra, generando gradaciones altas medias y

		<p>bajas, la diferencia de intensidades de la sombra forman los valores del claro oscuro, los cuales son progresivos desde la claridad más intensa o alta a la sombra más oscura o baja.</p> <p>Es importante señalar la presencia de luz natural como artificial.</p> <p>El valor nos permite la definición de formas anatómicas, tez o color de piel y textura sutil y delicada.</p>
Ritmo	Alternante (Villafañe)	<p>Se visualiza en la sucesión de las formas de la figura humana, los cuales son similares, pero de tamaños diferentes</p> <p>Cuenta con elementos diversos capaces de crear una alternancia entre elementos débiles, los intervalos, otros fuertes, los acentos.</p>

CUADRO N° 6

A) Instrumentos de valoración semiótica

Imagen digitalizada de la obra de arte



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Desnudo varón N° 6

TÉCNICA: Lápiz

DIMENSIONES: 24.0 cm x 17.0 cm

Valoración ícono—simbólica

TÍTULO: Desnudo N° 6				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)
ÍCONOS (Semejanza)	Hombre desnudo	Hombre en estado de reposo completamente desnudo.	Dominio de la técnica estudio anatómico y abstracción de la forma.	Interpretación grafica de la obra del Maestro Mariano Fuentes Lira.
INTERPRETACIÓN GRAFICA LINEAL	Figura humana de hombre andino desnudo.	Varón desnudo en reposo recostado sobre una tarima mostrando la belleza, elegancia y gallardía del hombre andino.	Interpretación gráfica de la colección de obras del maestro Mariano Fuentes Lira.	Es una interpretación real. (convencionada)

Valoración sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Personaje masculino recostado.	Descanso, exaltación de la figura andina.	Tarima.

Valoración sintagmática

	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
SINTAGMÁTICA Unidades Sintagmáticas	Personaje recostado y tarima	Reposo, tranquilidad y exaltación de la figura andina.

B) Instrumento de valoración estética

Valoración de estructura artística

TÍTULO: Desnudo N° 6		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Desnudo	Es la representación que consiste en valorar la importancia y belleza de la figura humana al natural. El desnudo ha tenido desde tiempos antiguos un marcado componente estético, por cuanto el cuerpo humano es objeto de atracción y admiración.
Categoría	Lo bello	Consiste en mostrar y exaltar la figura humana estética al natural y sus formas nos permiten apreciar placer controlado.
Técnica	Lápiz	En la presente investigación se desarrolló con la técnica al lápiz de minas de diferentes grados desde el más duro hasta el más

		blando, los mismos que nos permiten obtener variedad de gradación en la escala de grises
Instrumentos	Lápiz	Lápiz, sacapuntas, tablero, instrumentos propios de la técnica al lápiz, los que permiten el desarrollo práctico adecuado.
Estilo y tendencia	Indigenista	Arte del siglo XX, pronuncia la belleza del campesino indígena con pleno carácter e inspiración, comprometido con la búsqueda de los orígenes y raíces, con la reivindicación.

DIMENSIÓN COMPOSITIVA		
Proporción	Canon (tipo medio de Ritcher)	Comprende la relación del todo con las partes, ubicando nuestro dibujo dentro del canon de la figura andina.
Estructura	Embloqueamiento ó encaje (Loomis).	Son notas rápidas que realiza el artista, que en ocasiones sorprende los gestos y el movimiento expresivo y ubicación de formas y anatomía, en la que realiza su lenguaje composición, poniendo en práctica el encuadre para una buena distribución de elementos como se denota en el trabajo realizado a lápiz, nos permite a su vez delimitar la luz y sombra en la figura.
Perspectiva	Por superposición de planos (Parramón)	Es el medio principal de la obra que denota la sensación de espacio y profundidad, se observa que la imagen de la figura humana masculina se encuentra de sentada sobre una tarima, lo cual da la sensación de dos planos, entre la figura y el fondo
Equilibrio	Compensación de masas (Arnheim)	Por lo que podemos ver las masa presentan el peso principal se encuentra en el tronco de la figura humana, distribuyendo el resto de las masas al extremo izquierdo del cuadro.
Morfología (Forma)	Aspectos antropométricos (tipo medio de Ritcher)	Describimos al hombre andino que habita la sierra del Perú, como un sujeto de talla pequeña, peso corporal bajo, tórax amplio, abdomen prominente, con extremidades bien definidas y las inferiores cortas y lo grotesco de la forma, destacando en manos y pies.
	Textura (W. Wong)	Son de características suaves y cuidadosamente elaborados con la técnica del lápiz, para generar sensación de volumen por medio del trazo y trama

Línea	Contorno (Loomis)	Los contornos de la figura están definidos por líneas secuenciales de diferentes gradaciones en la valoración, la diferencia e intensidad del trazo es la que hace percibir la silueta de la figura, denotando el dominio del estudio de la luz y la sombra.
Color	Valor (Juan Carlos Sanz)	Es la relación secuencial entre la luz y la sombra, generando gradaciones altas medias y bajas, la diferencia de intensidades de la sombra forman los valores del claro oscuro, los cuales son progresivos desde la claridad más intensa o alta a la sombra más oscura o baja. Es importante señalar la presencia de luz natural como de artificial. El valor nos permite la definición de formas anatómicas, tez o color de piel y contextura sutil y delicada.
Ritmo	Alternante (Villafañe)	Se visualiza en la sucesión de las formas de la figura humana, los cuales son similares, pero de tamaños diferentes Cuenta con elementos diversos capaces de crear una alternancia entre elementos débiles, los intervalos, otros fuertes, los acentos.

APÉNDICE B
FOTOGRAFÍAS DURANTE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN





	
<p>Figura A1</p> <p>Estudiantes de la asignatura de dibujo VI de Carrera de Artes Visuales de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito.</p>	<p>Figura A2</p> <p>Ejercicios iniciales de aprestación lineal, tomando en cuenta la trama y el trazo utilizado por el artista MFL.</p>
	
<p>Figura A3</p> <p>El investigador dando pautas iniciales como el movimiento, encuadre y composición.</p>	<p>Figura A4</p> <p>Proponiendo el movimiento y encuadre lineal.</p>



Figura A5

Explicación del proceso en búsqueda del movimiento lineal con apoyo de modelo en vivo.

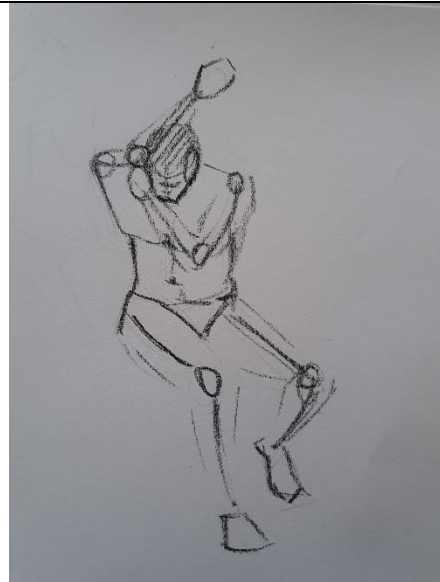


Figura A6

Diseños rápidos buscando el movimiento lineal de la figura humana.



Figura A7

Iniciando con trazos sueltos el dibujo considerando los pasos que de acuerdo al análisis que haya propuesto el artista MFL.

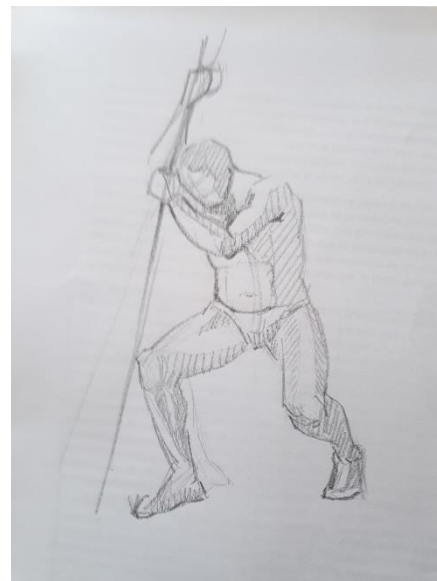


Figura A8

Planteamiento de la figura humana por sistema de emblocamiento o encaje.

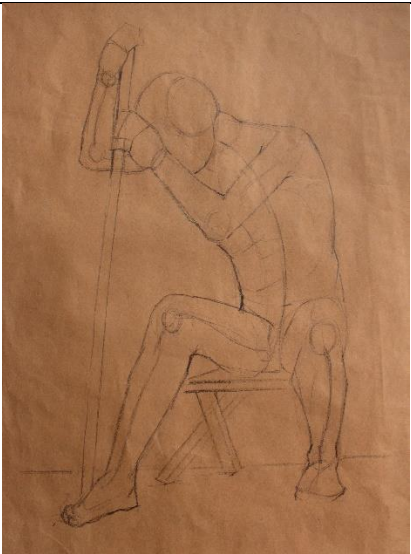




Figura A9
Anatomizando la figura.


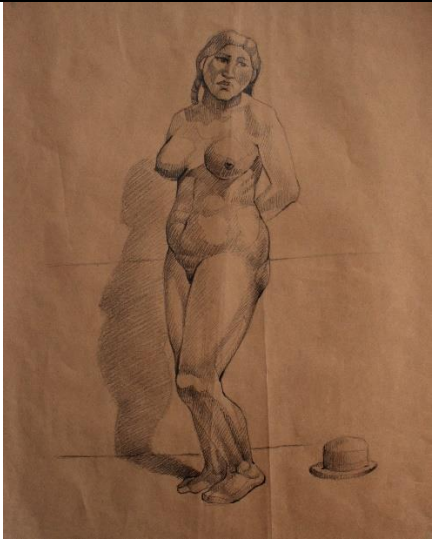


Figura A10
Aplicación del valor en escala de grises alta y baja,
buscando la luz y la sombra.

**ANÁLISIS PRÁCTICO EN BÚSQUEDA DEL PLANTEAMIENTO ARTÍSTICO EN
LOS DIBUJOS DEL ARTISTA MARIANO FUENTES LIRA.**

	
<p>Figura B1 Planteamiento del movimiento y encuadre.</p>	<p>Figura B2 Embloqueamiento o encaje por medio de planos.</p>


<p>Figura B3 Valoración de escala de grises.</p>

	
<p>Figura B4 Planteamiento del movimiento y encuadre.</p>	<p>Figura B5 Emblocamiento o encaje por medio de planos.</p>

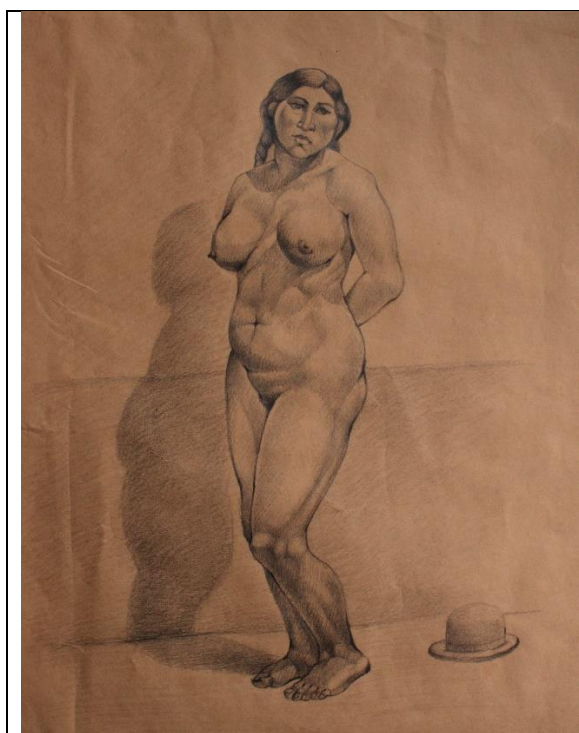


Figura B6
Valoración de escala de grises.



Figura B7
Planteamiento del movimiento y
encuadre.



Figura B8
Emblocamiento o encaje por medio de
planos.



Figura B9
Valoración de escala de grises



FOTOGRAFÍAS DE LA VISITA A LA ESCUELA INDIGENAL DE WARISATA

		
Fachada de la Escuela Indigenal de Warisata.	Fuimos recibidos por el Director Académico.	Paisaje de Warisata, frio agreste pero encantador.

		
Avelino Siñani, fundador de la Escuela de Warisata.	Vista panorámica del pabellón México, diseño del maestro MFL	El Intihuatana en Warisata.

		
Otro obelisco como símbolo de resistencia andina.	Fachada principal del pabellón México.	Integración Quechua Aimara.

		
<p>En el museo que guardan fotografías de su labor artística</p>	<p>Fotos del proceso de construcción en Warisata.</p>	<p>Fotos del avance de la fachada.</p>
		
<p>Museo que encierra gran información de la vida del artista MFL</p>	<p>Condecoraciones de su paso por Warisata.</p>	<p>Diferentes dibujos que dan fe de lo descrito.</p>



Imponente fachada (pabellón México en Warisata) labrada en piedra con puertas talladas como testimonio de una fructífera labor en pro de la reivindicación del hombre andino.